目　　次

序

在出版这本关于小提琴演奏艺术的书时，我并没有想在这个领域内提供任何新的发现。我仅仅是力图对那些在这方面有兴趣和要求的人表达我个人的意见——作为一个小提琴家和教师的经验成果。十九世纪的三位小提琴大师：贝伊奥①、贝里奥②和斯波尔③首先制定了小提琴演奏艺术的理论原则，现在许多权威人士发展和扩大了前人所制定的原则，并且科学地阐明了这项艺术的最新成就。这个发展，包括对演奏者的细致的生理分析；从生理学的角度，辅之以解剖学图表，详尽地分析手和手指的生理结构。用摄影的办法，从生活角度极权威地说明如何握弓，哪个手指压在弓杆上，左手如何持琴等等。这样，在指导和帮助学生去掌握他的学习来说，还有什么更多的事情可做呢？

假如按照这些细致的法则能获得一些实际效果的话，那末，另外一个最重要的因素却至今还被大大地忽视了！这就是心理的因素。对心理活动的重要性，对大脑控制手指的积极作用方面从未给与应有的重视。要想掌握像小提琴这样困难的乐器的复杂的演奏，除非能胜任艰苦的脑力劳动和具备了坚韧的毅力，否则是浪费时间。据此看来，有了许多关于小提琴和小提琴演奏的专著，一整套技术纲要和丰富的图表说明，似乎在这个特定领域里没有什么失败的可能性了。我们所惯常见到的，即使在一所并不

① 贝伊奥（Pierre Baillot，1771—1842），法国小提琴家，巴黎音乐学院教授，作有九部小提琴协奏曲。—译注，下同。

② 贝里奥（C.A.de Bériot，1802—1870）比利时小提琴家、作曲家兼画家、雕塑家，布鲁塞尔音乐学院教授。晚年失明，一臂瘫痪。

③ 斯波尔（Louis Spohr，1784—1859）德国小提琴家、歌剧指挥、作曲家。

著名的学校学习的学生都能满意地掌握他的乐器；因为有关这方面的一切细节都经过反复细致地阐述，一个诚实的学生只要照样去做，达到完美的地步就是了。但这一整套实践直观方法，往往收效甚微。绝大部分小提琴学生——他们大多对理论说明很少感到兴趣——从演奏小提琴的角度来说是相当无知的。从我个人多年来在欧洲和最近在美国作为一个教师的经验看来，这是事实。

很大一部分志愿献身于音乐工作，包括学习某种弦乐器像小提琴的人，一个导致失败的极大错误，是在于从开始就没有弄清楚大自然是否赋于他们足够的条件。显然，学生要想掌握小提琴而对这些先决条件没有明确的认识，就等于引向失败。

首先，敏锐的听觉是音乐家必须具备的条件之一。不具备这个条件的人而想从事音乐事业就等于浪费青春。当然，如果一个人具有那怕是最初步的听觉能力，它是可以通过培养而完善的。虽然学生通过认真听从别人的忠告和专心致志地工作，会很快得到提高，但是，它必须从有一定的听觉敏感性开始。然后，很重要的问题就是手、肌肉、手臂、手腕等的生理结构，以及手指的弹性和力量。有些手是完全不符合于演奏小提琴的技术要求的。例如，有许多有才能的学生，手指太粗。（据我所知，有些学生虽然生理上存在这个缺陷，但经过艰苦和有效的练习，能够掌握完全的音准）。有些人手指太软弱、弯曲，不能坚实地按弦；有些人手指太短，在指距最大的第一把位已经很勉强，伸指八度和十度就不可能了。还有一些天生软弱的手，假如勉强地练习以求增强，反而更趋软弱。

除了有足够的生理条件外，作为音乐家，最重要的条件之一是节奏感。节奏感和听觉感是一个音乐家借以获得成功的最先决的条件。年轻音乐家天赋的听觉辨别力和节奏感愈强，就愈有可能达到成功的目的。此外，还有一种品质是一个有前途的学生所必须具备的，即法国人称为“对自己专业最细致的感触”(l'esprit de son métier)。他经过学习，或出自本能，有能力

掌握这门艺术的一切技术要点，并很容易理解各种乐思的表现。

孩子的家长或负责早期教育的长辈，往往不认识到它的严肃性而轻易地决定让孩子选择音乐职业，以期通过学一件乐器使他获得名利。（对于经济困难的或吝惜的人，往往选择小提琴，因为它比较便宜。）当代和过去的伟大艺术家们的声誉，激励着青年们的雄心，醉心于这种美满的前景而不顾有经验者的忠告，这是一件冒险的事情。因此，家长们就为这个贸然决定的道路奋斗而没有停下来考虑，这样做可能会葬送了孩子的一生。他们送孩子到某些名师——在欧洲或当地（大战前欧洲更好），或曾教出一些著名艺术家的教师那里，期望着实现他们的理想。他们找不到原因，为什么有朝一日他们的儿子或女儿不能像别人那样获得惊世的声誉和仰慕。从多年教学过程中，我见到过不少有这种想法的典型例子。人们来自各方，征求我对于那些有为的青年们得以成名的才能高低的意见。我很坦率地说，很多时候学生是明显地缺乏音乐才能或有生理缺陷而不适合于演奏的。多数的人，渴望而来，听到我的意见后，又失望而去；再找其他的人去寻求同情。事实上，从我的全部经历中看，很少能劝阻家长对学生虚荣心的响往，或者对青年"大师"从失败中挽救过来，说服他选择另外一门职业，俾能对人类起作用，并使他本人更具自立的能力。

大多数希望成为音乐家的人，在没有成名之前，不管他们有什么非凡的才能，是想像不到将要克服多少困难、要经受多少精神上的折磨以至体验理想的幻灭的。雄心勃勃的年轻音乐家常常不了解这需要经过长年累月的紧张劳动、良好的教育、优异的生理条件、健康的体格和极大的耐性来克服大自然或人为所设置的障碍。他们不懂得，天才只有通过长期和艰苦的奋斗才能展示其光辉。从音乐史和伟大音乐家的经历所提供的无数事例，证明我的话是正确的。

小提琴演奏法

第一章 我怎样学小提琴

我在六岁刚过一点就开始学小提琴。我的教师是在我的出生地——匈牙利的一个小镇的一个小乐队里的第一小提琴手。这个乐队在礼拜天和节日中在天主教堂中演奏。我的这位多才多艺的教师，不仅演奏小提琴，他还教钢琴，还和当时他大多数的同行一样，担任风琴师兼指挥。在演奏时，他脚踩踏板，不时转过身来一只手指挥，另一只手弹琴。

六、七十年前，小提琴教材远没有像今天这样丰富，特别是在那个匈牙利小镇！那时没有我们称之为专门的方法、原则或系统的教学法。每个教师按自己所知的来教，不受任何监督。

往后，教学法一般已有了很大的发展，小提琴教学艺术也并不落后。目前已经有了这方面的特殊练习、音阶、教材，而且能按进度系统地进行，像现代药物处方一样剂量分明；这些分量庞大的学习材料是易于被今日的年轻学生所接受的。面对这样丰富的资料，只要学生能很好利用这样的机会，是会得到益处的。

关于几乎七十年前我的小提琴课程已经记不起来什么了。每周上课三、四次，但我记不清老师给我什么作业和怎样教课的了。我一直跟他学了两三年，直到我的父母——虽然远非富足（正相反），听从朋友们的忠告，决定送我到匈牙利首都布达佩斯的音乐学院学习。

我的父母认识音乐学院的一位小提琴教授里德雷·孔涅先生（Ridley Kohné），是从我们家乡出来的，因为他能在首都获得

一席之地而成为我们最著名的人物之一。当时，宣传的艺术还未发展，艺术家的名望是靠故事和传说、靠传诵有关他的事绩而建立起来的。我未来的老师孔涅先生在欧洲并不出名，只是在我们家乡享有盛誉，在布达佩斯就稍差了！但在我居住的那个匈牙利小村镇中，他的地位，作为匈牙利最大城市里的音乐学院的教授，当然是非常高的。

到达布达佩斯后，我被接受为音乐学院学生，同时在另一个寄宿学校学习普通文化课。除了音乐学院正常课程外，还跟老师私人学习。

应该提出的是，我的教师是布达佩斯国家歌剧院的首席。当代著名小提琴家兼作曲家约涅·胡拜①（当时的名字叫胡伯——Huber)的父亲，是他在乐队和音乐学院的同事。我记得就在布达佩斯我才开始沿着当时任巴黎音乐学院的教授阿拉尔②所著《小提琴教程》有系统地学习。

从音乐方面说，当时法国统治着欧洲，特别是东欧。巴黎是每一个青年学生梦寐以求的地方，也是每一个艺术家渴望成名的地方。但巴黎看来是太遥远了，到那里的梦想是多么难以达到啊！由于匈牙利没有足够的铁路，我们想去那里也并不容易。但对这个塞纳河上的城市的美妙的理想与启发的力量像磁石一样吸引着每一个音乐家。巴黎，巴黎音乐学院——就是我们的目标。尽管维也纳音乐学院，特别是莱比锡音乐学院是多么重要，当时还很少有人知道。

在布达佩斯音乐学院，由于练了阿拉尔的《教程》的结果，我掌握了一些技术。我开始演奏一些力所能及的小曲子，还有贝里奥和阿尔托特（Artot，比利时小提琴家，他的作品很受当时同行们的称许）这样一些作曲家的《练习曲》。我记不清在布达佩

① 约涅·胡拜（Jenö Hubay，1858—1937）匈牙利小提琴家、指挥、作曲家。曾任布达佩斯音乐学院教授和院长。

② 阿拉尔（J.D.Alard，1815—1888）法国小提琴家、教师。

斯是否练过克莱策①和罗德②的《练习曲》，但罗威利③的《练习曲》是练过的。

在匈牙利首都渡过两年后，我转入维也纳到雅科布·顿特④教授家中继续学琴。也许是顿特教授的谦虚，虽然他是个真正的教学天才，当时并不十分知名。正是由于顿特所具备的这种稀有的教学才能和对我的关注，我才开始真正抓住和了解小提琴的实质，同时也开始认识到要掌握这件乐器是多么地困难。正是顿特给我在尔后所取得的技术打下基础；因为在跟他学习之前，在许多技术问题上，我像是在黑暗中摸索。他指导我学习他为克莱策和罗德《练习曲》写的准备练习(Vorübungen zu den Kreutzer und Rode Études)⑤，不允许忽视音阶，然后逐渐引导到学习顿特的24首《随想曲》⑥。这个教材现在已被全世界的小提琴教学所采用，但在我学习的当时（1855—1866年之间）几乎是无人知道的。

我同时开始演奏一些斯波尔的协奏曲和顿特教授十分称许的斯波尔的《小提琴二重奏》。我的启蒙钢琴课也是由顿特担任的。我在他家居住和工作的这个阶段中，使得我熟悉了莫扎特的钢琴奏鸣曲和车尔尼⑦的《练习曲》。

不幸，由于我的经济状况，毋宁说是我父母的经济状况不允许我继续跟这位给与我无限关怀和对我的前程特别关注的杰出教师学习下去了。

在维也纳的时候，顿特教授鼓励我到维也纳音乐学院去，主要是继续学习和声、室内乐和乐队合奏课，有时也到约瑟夫·赫

---

① 克莱策（Kreutzer，1766—1831）法国小提琴家、作曲家。
② 罗德（Rode，1774—1830）法国小提琴家、教师。
③ 罗威利（Rovelli，1793—1838）意大利小提琴家。
④ 雅科布·顿特（Jacob Dont，1815—1888）奥地利小提琴家、教授。
⑤ 指顿特的作品37号，24首《练习曲》。
⑥ 指顿特的作品35号，24首《随想曲》—“攀登艺术高峰的阶梯”。
⑦ 车尔尼（Czerny，1791—1857）奥地利钢琴家、教师。

尔梅斯贝格尔①的小提琴班听课。赫尔梅斯贝格尔是很高水平的音乐家，著名的弦乐四重奏解释者。他是著名的“赫尔梅斯贝格尔四重奏团”的第一小提琴手，他又是乐队合奏班的指挥。我对他的这些工作很感兴趣，但我对参加乐队演奏该怎么干是一无所知的。当我第一次参加乐队排练时我非常激动。因为在音乐学院里，我算是指挥本人的学生，就把我安排在第一小提琴声部，在演奏贝多芬的《爱格蒙特》序曲时，当我开始演奏第一小节就完全被周围那些不熟悉的乐器的庞大音响吓晕了！不过，逐渐地就习惯起来，后来更以参加乐队演奏为极大的享受，并学到了关于管弦乐的基础知识。我在维也纳所学到的东西，对四十年后我在彼得格勒指挥安东·鲁宾什坦创办的“俄罗斯皇家音乐协会”的交响乐音乐会有极大的帮助。这个协会很活跃，一直到1917年“十月革命”为止。

1858年我在维也纳完成了学业，取得了音乐学院的文凭和奖章。后来，当我在各地城镇演出时，发现文凭和奖章像护照一样很有用处。但在小城镇作一个音乐会演奏家并不是我的理想。我这样做只是迫于经济情况不佳，父母不再能供养我，我除了必须努力自给以外，还得尽可能为曾经替我出了很多力的家庭担负起责任。当时我只不过是一个受音乐教育还不全面的青年演员，最大的弱点首先是缺乏足够丰富多彩的保留曲目。我利用一切机会在“巡回”演出时和在维也纳聆听大师们的演奏而一步步地积累曲目，并在偶然访问维也纳的时机，从不放过到顿特教授那里去请教。

在那个年代，作巡回演出的小提琴家比较少。交通工具不完备，旅行很不舒适，所以当代的大艺术家如维雨当、②巴齐尼、③劳布，④等都很少来。我偶然能够听到这三位小提琴家的演

① 约瑟夫·赫尔梅斯贝格尔（Joseph Hellmesberger，1828—1893）奥地利小提琴家。

② 维雨当（Henri Vieuxtemps，1820—1881）比利时小提琴家、作曲家。

③ 巴齐尼（Antonio Bazzini，1818—1897）意大利小提琴家、作曲家。

④ 劳布（Laub，1832—1875）捷克小提琴家。

奏而给我很大的启发，我尽量地从他们演奏范例中获取教益。维雨当宏大的音量和演奏他自己的协奏曲那种崇高的风格给我特殊的印象。巴齐尼是一位真正的技巧大师，他以歌唱性的音色著称，在演奏他自己的作品中介绍了全然是新颖的、带辛辣味的风韵而轰动维也纳。当时，每一个小提琴家都知道他的诸谑曲《女妖之舞》，但很少人熟悉他优美的《音乐会快板》（我编订的新版本即将问世）。就小提琴作品而论，《音乐会快板》有真正卓越的价值，对学生来说尤其值得专门去练习。劳布作为一个小提琴家，有热情而坚实的音色和全面的技术。我就这样观察这些大师们的演奏来努力提高自己。直至1862年我很幸运通过热情的介绍到汉诺威去跟约阿希姆①学习。

这是我学习生活中的里程碑。当时，约阿希姆由于与在魏玛的李斯特保持亲密关系，后来又在许多大音乐中心作为独奏家而名望很高。他在汉诺威国王乔治的宫庭中据有荣耀的地位。（这个王国虽曾独立，后来合并于德意志帝国）。国王乔治是个盲人，酷爱音乐。为了要挽留约阿希姆住在他的首都并永久定居，国王委任他为宫廷乐队的指挥和主持交响乐音乐会。这样国王就有机会经常最亲近地听到这位大师的演奏。

除了我之外，还有六位年轻的小提琴家从约阿希姆学习。我们的日程是很不规律化的。当他到城里来授课时，我们得时刻准备着去上课。他的仆人经常是来召唤我们之中的一个人。第一次上课，我演奏斯波尔的第八协奏曲——《歌唱场景》。我想我的音准是比较含糊的，他给我讲解了很多，批评了我的演奏风格，并忠告我要在这方面倍加注意。然后，他给我留了下一课的作业（我们的上课时间从来没有事先约定的），让我准备罗德的第三首练习曲（在第二把位）作为试验。除了帕加尼尼②的几首随想曲之外，在课堂上我们很少演奏音阶或练习曲给他听。有关两手的技术是设想我们在家里准备好的，约阿希姆很少涉及技术的细

① 约阿希姆（Josef Joachim，1831—1907）匈牙利小提琴家、教师。

② 帕加尼尼（Nicolo Paganini，1782—1840）著名意大利小提琴大师。

节，也从来不对学生说明怎样才能获得技术的自如、如何演奏某种弓法、怎样才能拉好某些乐段或用什么特定指法能更便于演奏。在上课的全过程中，他总是拿着他的乐器和弓，每当学生演奏一个经过句或一个乐句不能令他满意时，他就拿起琴弓，在乐器上演奏那段有问题的地方，作出高超的示范。

除了小提琴的古典文献外，约阿希姆鼓励我们练习他十分推崇的厄恩斯特①的作品。他鼓励他的学生们练习这些作品是为了培养技术。在这方面，我遵循约阿希姆的范例，给我的学生们演奏很多厄恩斯特的作品。

每当我有机会听到约阿希姆演奏，我总感到他像是个以说教激动会众的传教士那样，揭示出全人类都关注的某个主题的最崇高的精神的美；他的演奏听来是有着无可置疑的高水平，但他不能作为一般的教师来要求。他很少能详尽地把自己的意思表达清楚。每当作了一次示范之后，有时唯一的话就是："你就应该这样演奏！"同时伴随着鼓励性的微笑。

在我们中间那些能够了解他、能遵循他那些并不明确的提示的人，是会得到很大的教益，并力图去仿效他的。另一些人，不那么幸运，站在那里，口张得大大的，什么都不明白，只注意到这位大师个别的纯外表性的演奏手法以至停步不前。从我作为约阿希姆的学生所获得的成功经验使我深信，一个小提琴教师决不能局限于用语言教学。不论教师能借助多么美好的词汇去要求学生掌握演奏中的所有细节，如果他不能在小提琴上示范，他是教不好的。纯语言式的教学，只是用话语来解说的教学，是愚蠢的教学！

当然，也应避免另一个极端。有时我们会发现一些教师，根据这样或那样的见解，认为一整堂课必须和学生一起拉齐奏。这使我惶惑地提出疑问：他怎么能听到学生的演奏呢？这样的教学又会有甚么结果呢？

---

① 厄恩斯特（Ernst，1814—1865）捷克小提琴家、作曲家。

就这两种教学方法而言，第一种虽然违反了教学法原则，无疑是较可取的，至少对学生来说较之第二种不会产生那么大的灾难性后果。

我就是这样，在伟大的艺术家约阿希姆那里学过那些最重要的小提琴经典作品。可惜我的课程经常由于约阿希姆作巡回演出而中断。在他那里，我学习了贝多芬和门德尔松的协奏曲（勃拉姆斯的协奏曲当时还没写成）、斯波尔的作品、巴赫的无伴奏小提琴奏鸣曲以及厄恩斯特的升 f 小调协奏曲、他的《匈牙利旋律》、《奥赛罗》幻想曲和《鹦鹉回旋曲》(Rondeau Papageno)；还有约阿希姆献给他的祖国的著名的匈牙利协奏曲。这首匈牙利协奏曲是第一流的作品，每一个有地位的小提琴家把它列入曲目中去都是有好处的。虽然它有独创的风格和不寻常的技术价值，但可惜它没有广泛地受到小提琴家们应有的赏识；尤其是其中的第二乐章——田园风的变奏，是最富有诗意的，如能按作曲家所要求的风格来演奏，是会给人深刻的印象的。

约阿希姆在弦乐四重奏或所有的室内乐方面的知识是无与伦比的。在汉诺威他家里，经常和皇家歌剧院乐队的其他三位杰出的艺术家组成四重奏团，为亲近的朋友们演奏那些精选过的古典曲目。从这个音乐圈子中，我们获得的启发和教益真是终生受用不浅；在那里，我第一次听到勃拉姆斯的G大调六重奏，当时我还不知道有这么一位作曲家。在这位伟大的小提琴家家里的这些聚会中，我见到了费尔迪南·达维德[①]和约翰涅斯·勃拉姆斯。勃拉姆斯当时还是没有胡子的年轻人，很腼腆，蓄长发，体形瘦削。我觉得他那时毋宁说像李斯特的魏玛学派的代表，似乎没有意识到后来他竟成为这个学派的强有力的对抗者。我也认识了作曲家罗伯特·舒曼的寡妻，可尊敬的钢琴家克拉拉·舒曼夫人；科隆（Cologne）音乐学院院长、莱茵音乐节的指挥、著名作曲家费尔迪南·希勒（F.Hiller)；丹麦最伟大的作曲家尼尔斯·盖德

① 费尔迪南·达维德（Ferdinand David，1810—1873）德国小提琴家、作曲家。

(Niels Gade)以及路过汉诺威，或甚至是专程拜谒约阿希姆这位当代最伟大的小提琴家的许多艺术家们。

上面已经说过，对我们——他的学生来说，每个人都必须在技术上自己作许多努力。我就练过很多单音音阶和双音，练过一些克莱策练习曲，特别是F大调的那首，以加强我那天生软弱的第三指。除了上面提到过的练习曲外，当时还没有左手或者右手弓法的专门练习，我为自己编写了一些；此外，我还把自己不太有把握演奏的一些协奏曲或其他作品中的困难片断作为锻炼伸张手指和完善技巧的练习。

我建议学生采用最后所提的练习方法，这无疑是有良好的效果。这种实践是大有裨益的。因为如果用这种方法成功地逐个掌握了当初看来困难得难以克服的片断以后，就意味着在实际的演奏技术上提高了一大步。同时，学生也能在这个练习过程中获得对该作品的艺术处理上的信心。

在这个可爱的城市汉诺威度过了两年（1863—1865）后，我和约阿希姆告别，感谢他给我的一切，我又重新回到我那飘忽不定的音乐生活。我经常在莱比锡的商业大厅（Gewandhaus）著名的音乐会（门德尔松所创建）上演出，还有德国、荷兰和斯堪的纳维亚国家的其他城市演出，最后还有伦敦。1868年离开伦敦，继享利·维尼亚夫斯基①之后，接受俄国彼得格勒皇家音乐学院的聘请而任教。

① 亨利·维尼亚夫斯基（Henri Wieniawski，1835—1880）波兰小提琴家、作曲家。

第二章　怎　样　持　琴

1. 小　提　琴

我们决不能低估在掌握小提琴的漫长过程中最基础的第一步。在早期训练中养成的习惯好坏，将影响学生将来整个的发展。在演奏小提琴的最初步，例如在用琴弓拉奏之前，看来极简单的持琴方法，就会对演奏的好与坏导致极多的可能性，没有其他乐器会象小提琴那样，要想在后期全面掌握它，就需要在初期阶段仔细认真地从事。因为正确的持琴对以后的发展有着重要的意义，在小提琴教学的这个方面，要求我们首先予以注意。

首先记住，持琴时眼睛要正对琴头，左臂在琴背下向前屈伸的位置，使手指能垂直地落到琴弦上，指尖按弦坚实有力。

第二个要点是：避免把琴压在肩上，或相反耸起肩膀顶着琴；在琴背下面垫上小枕头，借以加固腮部夹琴的办法也应当避免。这些都是从一开始就要防止的坏习惯，因为这不仅破坏了小提琴演奏的一般姿势，而更重要的是这样将最少失去乐器所能发出音量的三分之一，不管乐器是好是坏，音量是大或小。

至于腮托的选择，必须适应个人的颈部条件，使其在夹琴时自然而不紧张。那些把琴压在肩上，并用小枕垫的人（这两者都造成弱音器的效果），显然没有意识到这样做对发音的严重恶果。

始终要把琴举得尽可能高一些，好让手在换把时得到最大的自由，为此左臂稍微靠向胸部就可以做到这一点。

随时设法缩短两臂之间的距离，躯体略微向左倾斜使两臂彼此靠近，但不要让左臂紧贴身躯。开始，在没有支持下把小提琴

举起来并不容易，但经过一段时间就会习惯起来，其结果是获得爬上高把位和演奏快速下行经过句的便利。

如果学生对持琴要高这优点产生怀疑的话，他可以通过观察这项艺术的杰出代表人物来得出自己的结论。如果我们注意当代伟大的小提琴独奏家的公开演奏，不难发现大部分都是持琴高的，特别是演奏G弦时，这样可以增加乐器的振动和琴弦的振动（不是用手发出的振动），表明声音是用弓毛触弦所发出的。

2. 大拇指的位置

大姆指不应伸延到指板之上，因为这样会防碍在G弦上的演奏。让大姆指保持在二、三指间略靠前的位置，为的是增加手的伸张能力，使手的动作有更大的自由。

为了检查手的位置是否正确，可作如下的试验：在第一把位将二指放在D弦上的F音，假如大姆指是在正对着的一条线上，那末手的位置就是正确的。要避免不正确的第一把位手指位置（就正确的手指位置而言，这是最困难的问题之一）和同时加强手指的力量——永远不要忘记手指力量是不会过强的，把四个手指放在四根弦上：一指在E弦的F音，二指在A弦的C音，三指在D弦的G音，四指在G弦的D音。在四个手指按指定的位置放好之前，不要抬起任何一个手指。当四个手指都放好后，分别练习每一个手指，使之抬起和落下这样反复多次。先从二指开始，然后是四指，再是一指，最后是三指。练习的方法应该是：不抬动的手指要保留在琴弦上。坚持这个练习可以获得两个成果：绝对正确的手指位置（特别是有关大姆指的位置）和增加手指的力量。

3. 琴　弓

当我说手应放低些，或确切点说握弓时手腕应下垂，这样手指就按其本身的自然状态落到弓杆上，这是根据个人长期的经验而发表的个人意见。我认为不可能有准确和一成不变的规则来规定某一个或某几个手指用这种或那种方法抓住或压弓以达到某种效果。关于这个问题，曾经写过很多文章，但还没有肯定的答

案。这是属于个人生理和心理条件的个别问题，不可能用数学的方法去分析。个人唯有经过反复实践才能找到如何使手指取得理想的效果的最好方法。

约阿希姆、维尼亚夫斯基、萨拉萨特①和上一个世纪末其他每一个伟大的小提琴家，都有他们各自独特的持弓法，因为每一个人的手臂、肌肉和手指都各有不同的形态与比例。例如：约阿希姆用二、三、四指握弓（不算上大姆指），第一指经常是悬空的。伊扎依②则相反，用前三个指握弓，而四指抬起。萨拉萨特用全部手指握弓，而不影响他能发出流畅如歌的音色和演奏轻巧的经过句。唯一肯定的事实是，这些大艺术家们的发音只用手腕压力（手臂决不用作发音的目的）。在特定的场合，这些大师想要赋予某一乐句以某种色彩或其中某个或某些音值得加上重点而加以强调时，他们采用的是手腕压力还是手指压力这个问题是不可能解答清楚的。

另外，我们可以看到当今的技巧大师们为了同样的目的而得到同样效果的弓法技巧。可能他们的禀赋和气质都各有不同，但尽管如此，他们都能按照各自的特点而发出美丽的音色。有的人音色可能更嘹亮，另一些人可能更透明，但都同样是迷人的，即使是最仔细地去观察也不可能分辨出他们是用哪一种，或是用多大程度的手指压力来发音的。不要经常对年轻学生说："唱吧，用你的小提琴去歌唱吧！这是唯一可以发出听众能接受的声音来的办法！"③

---

① 萨拉萨特（Pablo de Sarasate，1844—1908）西班牙小提琴家、作曲家。
② 伊扎依（Eugène Ysye，1858—1931）比利时小提琴家、指挥兼作曲家。
③ 此处原文的涵义似为：既然有关发音的技法问题难以明确，仅仅要求"用小提琴去歌唱"是解决不了问题的。

第三章　如　何　练　习

年轻的学生们，尽管你给与他们多少忠告，一般都是不了解工作方式的重要性以及他们练琴的方式对他们未来发展的影响。

无疑，学生的进步取决于正确的引导和教育，不管他的禀赋或才能是如何，都在于接受教师建议的能力。但最主要的因素是培养自我钻研的习惯，首先是善于独立思考，因为就是这种脑力劳动才是进步的真正源泉。

学生往往不自觉地本能地用过快的节奏来演奏一个经过句，并自我陶醉于这种自以为是的快速度，这样使他不可能听到每一个音，听不到他演奏的音准；他辨别不了不准的音，快速经过句是否均匀，音色是否优美，每个音是否发音清晰，是否因不正确的手指动作而导致不均匀。年轻的小提琴家本应能回答这些问题，但很可惜，由于他们习惯于用过快的速度来练习而找不到症结所在。可是，不要忘记，听众是听得出来并能作出公正的判断的！

我完全相信——我经常这样告诉我的学生们——假如不是自我批判地去练习，就等于发展和加深他们的错误，这比浪费时间更坏。我有过这样一些学生，尽管有良好的愿望，却成了精神激动的牺牲品，每当他们拿起小提琴，就不由自主地以过快的速度拉起来。这样的学生生来就不可能成为独奏家。在他们之中，有些人虽然天赋不差，但会受到一定的局限。当他们到达了这个界限时，没有任何办法、任何艰苦的劳动能够使他们再向前进了，好象是与逆流搏斗的游泳者，他们潜在水中，竭尽全力以期获得进展，但当他们浮出水面，仍会发现几乎是停在原地未动；对他们来说，水流是太急了！这种演奏者成为那些“不出名”和“不

被承认”的音乐大军的主要组成部分。如果他们明智地服从工作需要和对自己的局限性让步的话，他们能成为优秀的乐队演奏员。他们之中有许多人也会献身于教学，但往往并不适应于这种工作。

有许多学生，虽然看来也很有才能，但由于左手手型结构的原因而阻碍了他们的成功。我在俄国的时候遇到过这样的情况：有许多从外地来的学生，受教师不正确的指导而每天练习八至十个小时，徒劳地想改进他们的演奏技术。由于这种过度不间断的劳动，使得他们的手指几乎动弹不得了。

当然，即使是专家也很难确凿地预言特定的手的技术发展情况。到目前为止，我们还不能断定和准确地说明肌肉之间数不清的相互关系和相互作用，对手指神经的复杂动作也是如此。我们怎么能解释：属于两个不同的人的两只手，看来大小一样，手指也似乎有同样长度和强度，而动作起来却完全不同呢？

经验表明，某一个人的手指必须经常练习才能保持灵活性；而另一个人的手指，休息了几个星期，只要通过少量的手指体操练习，在短时间内就能恢复功能，完善地执行演出任务。就是由于这个显然无法解释的原因，有许多著名的演奏家不得不经常练习才能保持水平，而有一些却可以悠闲地放过许多时间完全不碰乐器。

萨拉萨特有一次告诉我说，他在夏天从来不练习。和我一起演出弦乐四重奏达二十多年之久的当代最伟大的大提琴家达维多夫①，1880—1889年间任彼得格勒音乐学院院长（当时我是小提琴系的主任）时，在夏天的几个月里，总是把他的斯特拉底瓦里②琴安全地收藏起来，直到秋天我们开始第一次排练四重奏前决不拿出来，在此期间也不用别的乐器。约阿希姆则相反，他练得很多，旅行演出时，在车厢里都练习。很难说他这样是为了活

① 达维多夫（Davidoff，1838—1889）德国大提琴家、作曲家。

② 斯特拉底瓦里（Stradivari，1644〔或1648～1649〕—1737）意大利著名小提琴制作者。

动手指还是一般的神经紧张。约阿希姆的著名教学方法，就是在教课时手里总是拿着他的斯特拉底瓦里琴，作实际的示范演奏，对那些能够从他伟大的榜样中获益的学生们受惠良深。

至于我自己，则双手软弱，手型也不理想，假如连续几天不练琴，一旦拿起乐器来，好像完全失掉了演奏能力似的。我也说不出哪一只手更弱些，是左手或持弓的手，它不听使唤。

但我在这里提出问题的意思，对那些伟大的艺术家来说是例外的。每个人有各自的特点，任何人不能、也不应该盲目地去仿效他们之中的任何人。与其如此，毋宁去设法探求他们的真正才能所在，吸取那些符合自己个性的部分来加以利用。事实上，常常见到的情况是：某艺术家在演奏中有某些不足或特点，而一些年轻学生们首先抓住的是这些非本质的个人特征，并认为这样就是掌握了这位艺术家的才能实质。当然，仿效微不足道的毛病，要比仿效那些构成艺术家真正个性基础的本质要容易得多。

让我们从这些一般论述转回来谈谈更具体的练习方法。在练习中决不应忽视工间休息，这同样适用于高级和初学的学生。根据多年的经验，我建议每次练习不要超过三十或四十分钟，在重新开始练习前休息最少十或十五分钟。假如能这样安排，我再强调一次它的价值。那末，学生为了保证每天有四至五个小时练习，事实上就要安排六至七个小时的时间。①

① 包括休息时间在内。

第四章　发　　音

发出一种完全令人满意的声音，换句话说，发出一种使听者忘记其产生的机械过程的歌唱性的声音，这问题是献身于小提琴演奏的人永远应该解决的一个最重要的课题。

关于发音问题，我们首先必须承认，它主要不是有关弓杆上的弓毛、松香、在弦上换弓，也不是左手手指的换把位，这对发出晶莹透明的小提琴声音来说毫无关系，绝对无关。要想奏出这种性质的声音，一个学生不仅为此要花费必须的时间，而且还要投入全部才智，集中所有精力来为之奋斗。他必须依靠过去大师们的经验教训和现代杰出的小提琴家的范例作指引。

要想准确而详尽地说明如何握弓、如何调整手指压力，哪一个手指在特定的时刻在弓杆上施加压力，如何安排什么时候开始用手腕——所有与发音有关的一切的中心环节——所有这些事情简直是难以克服的困难。然而，一切对其他艺术适用的道理，对小提琴也同样是有效的。天赋的本能、身体素质、手和右手臂肌肉的结构等，一切都是最终效能的决定性因素。

依我的观察，清楚和透彻地理解，并善于领会和记住优秀教师的指导，是取得美好音色——每一个小提琴家的抱负——的唯一的实际途径。教学所提供的理论一经学生实际应用，其价值将倍增；教师最重要的贡献在于能使理论与实践结合的能力，使他的理论教学带来实际的果实。书面上陈述的最好的意见，无论多么有用，而且有充分的科学原则作根据，决不能代替生动的解释，附以实际的示范。

不幸，世界上各国的音乐教育都不外乎是各自为政的，任何

地方都没有适当的标准和监督。甚至那些有受到政府支持的音乐学校因而能定出一个高标准使私人教学也力求接近这一水平的国家里也是这样。可是私人教师到处都是对学生不负责任的；他可以随心所欲地从事他的“买卖”。他制定自己的标准，发展自己的教学法，没有什么组织或制度来规定小提琴教师必须有一个阶段在某所学院学习而取得工作的资格。尤其在那些没有公立音乐学校的国家里，任何人要想教音乐，如果能招揽到几个学生的话，就能进入这一专业！我并不想武断地说，所有的私人教师都是不负责任的。许多人真是想尽力而为，但可惜，由于他们自己没被教好，就散布了不学无术的毒素，像传染病一样带走了许多不幸的无辜者，这些人成了他们有害的教学法的牺牲品。

我之所以强调内行教学的重要性并把它和发音问题联系起来，是因为要想发音纯净优美，显然是教学问题。这决不是教师才能中的一个可以忽视的因素，因为它多半为教师的能力所左右，足以促成或破坏学生们的潜在能力。如果有更多的国立音乐学院，它们的小提琴系聘有尽可能最优良的教师，促使私人教学强制标准化，那末全世界小提琴学生的发音问题将得到改善。

回过头来，让我们详尽地研究这个问题。在这里，我把从教学经验中关于发音问题的阐述，以最适合于学生实际应用的方式，概述如下。

1．关于发音问题的几点建议

（1）用手指握弓时，手臂低垂，不借助于任何外力使琴弓自然地落到应有的位置，这样就可避免一种非紧紧抓住弓杆不可的感觉。

（2）握弓要轻松，但必须有运弓自如的足够力量；尤其是不要试图用弓子压弦的办法去追求大的音量。这本身是一门艺术，只有通过刻苦的努力和经验才能得到发展。

（3）不要用整个手臂压弓：全部的音量，应由手腕的轻微压力而获得。从弓根拉到弓尖时，这种压力逐渐增加，直至全

部音量发出来，既纯净又均匀。反之亦然①。

（4）开始用全弓慢速练习，每一上弓或下弓拉满10—12秒钟，感到疲劳就立刻停止。虽然用力不多，但肌肉、手腕关节和前臂在连续使用后需要休息。

（5）在弓杆上手指所用的压力大小，是个经验问题，可从教学角度来观察并加以训练。

（6）不论在弓根或弓尖要获致同等的音量，拉弓根时（弓杆在这个部位最重），手压弓的自然倾向，反之，在拉弓尖时（弓杆最弱的部位）的压力减少，都必须用手腕的压力来相应地加以平衡。

（7）用下例的方法，以尽可能慢的速度练习音阶的持续音：

很慢

先在两个八度的范围内练习，一俟感到有更大的把握后，可练到第三个八度的G音。注意，要渐强时，只增加手指压力而不用手臂压力，以避免迫使音色变得粗糙。可按需要移调练习。一旦习惯于能从弦上发出纯净华美的声音后，可按上述原则转入练习双音的持续音。

（8）应在琴马与指板当中演奏，因为在这个区域能发出最饱满和宏亮的声音。只有当要求一种柔和甜美的最弱（PP）音时，弓才靠近指板，甚至放在指板上演奏。此外，靠近琴马演奏时，只要稍一用力，音色就会变得刺耳。绝对弱奏时，只要用弓轻轻擦弦，发出模拟长笛音色的效果称为笛音（Flautato）。不论那一种弓法，弓子的运行必须与琴马平行成直线。

2. 颤 指

① 从弓尖拉到弓根时，这种压力逐渐减少，从而获得同样的效果。

② 原文为 Vibrato，直译应为“颤动”。过去曾译为“颤音”，但与“Trill”的译词混淆。亦曾意译作“润音”，但词法牵强。故暂译为“颤指”或“揉音”。

用按弦的手指以急速颤动发出揉音，其目的是赋予一个乐句甚至是乐句中的某一个音以更多的表现力。与拖音(Portamento)一样，揉音本来是为了加强效果和美化歌唱性乐句或音色的一种手段。不幸的是，歌唱家或弦乐演奏者往往滥用了这一手段，变成了一种违反艺术本质的瘟疫那样；而百分之九十的声乐家和器乐家竟成了它的牺牲品。

一些演奏者习惯性地使用揉音，给人的印象是想使他们的演奏更有效果。一些人则发现揉音是掩盖音不准或坏音色的方便的手段。但这种诡计比不用更坏。聪明的学生，会仔细倾听自己的演奏，承认自己音不准或发音不好时，就会着手去改进它们。用这种鸵鸟式的藏头露尾的办法，想借助于揉音来掩盖坏音色和音不准，不但妨碍了对个人缺点的改正，而且在艺术上也是不诚实的。

另一类小提琴家是可怜地误认为习惯性地使用无休止的震动就是生动演奏的奥秘。有时，无疑他是违背了自己较好的音乐本能，只顺从了音乐素养不良的教师的要求。每个人对音乐的鉴尝力会使他认识到，那种认为揉音——不论其艺术趣味是好是坏，总会增加演奏的情趣和风韵的见解是多么地错误。如果他们试图去进餐，而汤太咸，小菜用蒜泥过多，烤肉太辣，拌土豆涂满芥末，点心太甜，那末，他们将会感到整个晚餐是过份浓辣而倒胃口了。音乐上的判断力却没有提醒他们，无休止的揉音，会使不同风格、丰富多彩的作品，像每一盘菜都一律加上辣酱油一样单调，从而降低到千篇一律的贫乏境地。不，揉音是一种效果，是一种润色；只有当演奏者以适当的比例加以运用，它是能给一个乐句或段落造成最理想的高潮的。

在一些小提琴家，这种多余和费力的揉音，是用整只手缓慢的持续的抖动，有时是用整只手和所有的手指，甚至是包括不按弦的手指的猛烈抖动来作出。这种对每个音都要抖动的怪癖，相当于一种生理缺陷，它的存在并因而为之困扰的情况，甚至大多是意想不到的。这种生理缺陷的根源，多半是由于至今尚未被发

现的一部分神经的不健全。我这个想法的根据是：我无法解释为什么我的一些学生，不论他们的决心多大，采用无数的纠正办法，却仍然无法除掉这个坏习惯，仍然继续在每个音上抖动（不论是长音或短音），用无休止的颤指来演奏甚至最枯燥的音阶和练习曲。

只有依靠唯一的办法来抵制这个不健全的神经状态、坏习惯或低级趣味，就是完全不用颤指。全神贯注地去观察自己的演奏，每当发现手或手指有一点抖动就立刻停下来，休息几分钟后再从新开始。用这种方式坚持练习几个星期几个月，直至确信已经充分掌握了“颤指”，并完全控制了它为止。这样才能正确运用到艺术上的需要上来，成为你的奴仆而不是你的主人。

在任何情况下，永远记住，必须有节制地使用“颤指”，使用过多会降低它的效能。多余的“颤指”是我们不能容忍并不懈地与之作斗争的一种习惯。这种情况经常出现，但必须承认我并没有成功。作为一个规则，我不允许学生在非持续音上用“颤指”，我诚恳地告诫他们，甚至在一个乐句中奏连续的持续音时也不要滥用它。

3．拖音或滑奏①

把在同一根弦或不同的弦上的两个不同的音连接起来，如果运用适当和饶有兴味，乃是赋予歌唱性乐句以生命力和表情的极好的小提琴效果之一。

但是，如果拖沓地连续地使用拖音，就会变得难听而且是违反艺术规律的了。我认为这不是别的，而是像猫叫。拖音一般只

---

① 拖音（Portamento），原义是“携带”，在音乐上的应用，主要是指声乐上从一音滑到另一音；在滑动时，由于过程很短，此两音之间的音高并不固定。移用到弦乐器上，往往因手指的滑动而误认为即滑奏或滑音。现为避免混淆，暂意译为拖音。滑奏（Glissando），原义即滑奏或滑音。在弦乐器上，往往指用同一手指以半音级进滑动，故亦有译为“级进滑奏”的。但不论拖音与滑奏这两个词，在原文的应用上本身经常含混不清，甚至有时作为同义语对待；奥厄在这里就是如此。这给翻译上又增添了困难。译者认为，严格地说，奥厄在这里所指的是拖音而非滑奏。尽管这样理解不一定确切，其中包含了“滑动”的内容却是肯定的。

在旋律下行时使用，上行时只用于少数的例外。为了培养对拖音的正确判断力，可以观察优秀或拙劣的歌手们是如何运用它的。小提琴家如果漫不经心地使用拖音，他会发现仅仅把一个手指从一个音曳到另一个音，使这两音之间的全部音阶都被听到，这是世界上最容易的一件事，把这种表达表情的手段变成滑稽戏一样，对敏感的耳朵听来简直是受罪。可惜，这种残酷的现象却经常在音乐会舞台上和广播中遇到。

和“揉音”一样，“拖音”或“滑奏”如果有节制地、适时适地地使用的话，它是最富于小提琴演奏效果的方法之一；小提琴家应永远记住，滑奏的效果是和它使用的“稀少度”①成正比例的。这看来不合常情，但是正确的。只有在一些特定情况下才会有优美的效果。意思是：弦乐演奏者在判断一个特定乐句中是否应该使用和如何使用“拖音”时，他可以自己唱出这一下行乐句，依靠个人的听觉来辨别它的效果是否合适和合乎音乐的要求。

我认为那些滥用小提琴演奏效果、妄图以“拖音”“滑奏”或其他手法来润饰声音、而且认为这较之声音本身更为重要的人们，是属于小提琴家梭罗门斯所划分的三类小提琴演奏者中的第二类。梭罗门斯在回答他的学生乔治三世皇帝关于对他的评价时说：“哦！所有的小提琴演奏者可以分为三类。第一类是根本不能学的；第二类是演奏得很坏；第三类是演奏得很好！陛下已经开始进入第二类了！”

① 使用得愈少，其效果愈显著。

第五章　关 于 弓 法

1. 分　弓 (Détaché, Detached Stroke)

在上一章我们谈到过的分弓和延绵音（Spun tones），法国人称为“Sons filés”，组成了一切弓法技术的基础。

用弓的全长，以中等速度来练习分弓，注意不论上弓或下弓都要保持同样的力度。每一弓的动作从手腕开始，然后前臂加入演奏；下弓时直到弓尖，上弓时直到弓根。分别用弓尖、弓中和弓根等不同部位来练习这种弓法。

2. 顿　弓（锤音） (Martelé, Hammer-Stroke)

这种用弓尖演奏的弓法是带根本性的，用它可以增强手腕肌肉的力量。它又是其它两种弓法的基础：断弓（Staccato）和“附点”①音符的弓法，它们都和顿弓一样是用弓尖演奏的。

顿弓是只用手腕的力量在弓尖部分紧压琴弦而发音。当你感到仅用腕力还不能掌握时，可以借助于前臂的轻微压力，但永远不能用上臂或肩部的压力。

3. 断　弓 (Staccato)——**上弓和下弓**

关于如何演奏断弓存在着分歧的意见。上一世纪②的大师们如克莱策、罗德、斯波尔及其他的人认为演奏断弓要借助于手腕。斯波尔有卓越的断弓技术，因为在他的协奏曲中应用极为广泛。就我听到过的十九世纪的大师们，例如约阿希姆——我有幸

---

① 指  或  音型的弓法。

② 指十八世纪。

曾是他的学生，只能演奏中等速度的断弓。约阿希姆只用手腕演奏断弓，它的速度仅仅能够适应他演奏的古典作品和室内乐作品。（约阿希姆首先提出这样的原则：技术大师因音乐而存在而不是音乐为技术大师而存在。）就是约阿希姆首先推广了贝多芬的小提琴协奏曲、巴赫的无伴奏奏鸣曲，特别是《恰空》舞曲、塔蒂尼①的一些奏鸣曲，特别是那首著名的《魔鬼的颤音》，还有大量的古典作品，这些都是经常见之于现在的音乐会节目之中。

我年轻的时候，听过维雨当演奏他的协奏曲和一些他自己的作品。他演奏断弓是用一种手腕与前臂的混合手法，用一弓能演奏很大一串音而获得惊人的效果。

维尼亚夫斯基肯定是一位最辉煌的断弓演奏家。他仅用上臂，手腕僵硬到刚直的程度。他的断弓演奏得飞快同时又机械地均匀。我发现这种方法非常有效，我就采用它。

萨拉萨特则相反，他有光辉的音色，但只用飞跃断弓，虽然速度不太快，但非常轻盈优美。这后一个特点，即轻盈优美，使他整个的演奏明朗灿烂，并以非常如歌的、但不太强烈的音色加以支持。

4. 飞跃断弓（Staccato Volant, Flying Staccato）

飞跃断弓是两种手法的结合——用上臂，也用手腕，两种手法同时使用。结实的断弓，可以说是弓不离开并紧贴着琴弦；而飞跃断弓与之不同，弓在演奏每一个音之后都是有弹性地抬起来。

在这里，重复说一下，只要用视觉上的示范就能够给学生说明演奏断弓的方法。不过，从长期的经验来看，演奏断弓往往不只是通过常规训练而获致成功的；学生必须加上某些天赋的素质，使他的手腕像有优质钢弹簧的推动似地发挥作用才行。

5. 跳　弓（Spiccato sautillé, Spiccato with Bouncing, SpringingBow）

我教跳弓总是在中弓部分，以很微小的分弓让弓弹跳起来，愈短愈好，单用手腕而不加任何力量，最重要的是要用中等速度

① 塔蒂尼（Giuseppe Tartini, 1692～1770）意大利小提琴家、作曲家。

来练。练习这种弓法时，弓要稳定地放在琴弦上，逐渐加快速度。一俟手腕取得若干灵活性后，就可以在两根弦上（G-D）练习：

例 2



然后在另外两根弦（A-E）上作同样的练习。要想牢靠地掌握跳弓，只需减轻手指对弓的压力，用上面提到的演奏短分弓的动作继续练习。如果手的强烈动作能避免，弓子本身就会跳起来。

在这方面做过分了，试图用很大力气迫使琴弓尽可能多地跳动，就会得到完全相反的结果。使弓杆跳动不均匀，你就会发现自己不能控制和掌握它。要想奏出更大的音量，你所需要做的，只是在不改变手腕姿势的前提下，以能够用到弓毛四分之三宽度的办法来握弓。手仍保持平稳和正常的姿势。第三指以几乎不被觉察的动作转动琴弓，使更多的弓毛贴在琴弦上；否则，声音将微弱而没有共鸣，少量触弦的弓毛会从一处向另一处滑动而发出嘶哨声。为了避免这种嘶哨声，你必须保持琴弓在琴马和指板之间的同一位置上。

6. 击　弓(Ricochet-Saltato, Rebound with Springing Bow)

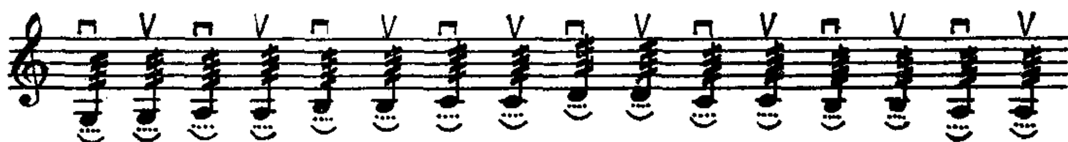
演奏这种弓法，握弓应尽可能地轻巧，手指几乎不接触弓杆。弓抬起离弦约四分之一英吋(或多一点)。(根据弓杆的重量、弹性和演奏技术来决定。)以手腕的弹性动作将琴弓落下，只要不加限制，它是会自动地回跳的。开始会发现这样将发出一些不均匀而急速的音，但按这一方法经过一段时间的练习后，就能控制这种不规则的跳动，能够做到用长度不同的弓段，一弓奏出两个、三个、六个和八个节奏绝对准确的音来。

7. 震　弓 (Tremolo)

演奏震弓，应该根据上面所说关于击弓的同样原则，以相同

的上下弓紧接地奏出。每当下弓时，用腕力做出一个清晰而明显的重音，然后手腕尽量放松，好让弓子回跳；重音愈轻松而富有弹性，则弓子跳动得愈多。这同样适用于上弓时的回跳：

例 3



贝里奥在一首题为《震音》（Le Tremolo）的辉煌的作品里采用了这个弓法。这个作品是根据贝多芬的A大调奏鸣曲作品第47号中的行板为主题写的变奏曲。这首奏鸣曲是题献给克莱策的，以《克莱策奏鸣曲》而著称。

在上一世纪中叶的一位受到高度评价的技术大师弗朗索·普鲁姆①，在他所作的极流行的《忧郁》（La Mélancholie）中，也大量地运用了震弓。

不久前，亨利·马尔托②（约阿希姆逝世后，继任柏林高等音乐学校小提琴教授，第一次世界大战后离职）在他的一些作品中，也采用了若干年来被演奏家和作曲家所忽视了的震弓。

8. 琶音（Arpeggio）

和震弓一样，琶音也根据演奏击弓的原则奏出。为了更好地演奏琶音，先用上半弓很放松地以连弓练习，使之能均匀地在四根弦上上下运行。为了便于在G弦上开始发音，可将手臂略微抬起，然后放低到自如地触及A和E弦。一俟掌握了这一动作后，就可以像演奏震弓那样，用有弹性的手腕动作在下弓时触弦而得出应有的效果。

例 4



---

① 弗朗索·普鲁姆（François Prume，1816—1849）比利时小提琴家。
② 亨利·马尔托（Henri Marteau，1874～1934）法国小提琴家、作曲家。

9. 连　弓（Legato）

连弓是最常用的弓法之一，演奏得好是非常迷人的。要训练得恰当，用手腕，辅助以前臂（如果需要的话）作从一根弦到另一根弦的过渡，从A弦到E弦，从G弦到D弦，再返回从A弦到E弦的过渡，让手臂恢复到正常的位置。不过这种手臂过弦的动作，应该是觉察不到而没有丝毫突然的痕迹。用我在这里指出的方法来改善连弓奏法，练习了一个时期之后，你会发现能够用一弓拉出大量的音符。

例 5



最好用各种不同调性和音程来练习，如三度、六度和八度；开始用四分音符慢练，然后是八分音符和十六分音符；这样练习很有益。然后换另外的弦来练：换到A和E弦。把琴弓放在两根弦上，G—D或A—E，不加任何压力使之发音，不加强或减弱音量。将上述练习经过一个阶段认真操练过后，可以开始练较浅的专门练习如《开塞》①、《菲奥里洛》②和《克莱策》，后者采用马扎斯③的修订本。特别对初学者来说，亚历山大·布洛赫④的《小提琴弓法的原则和实践》会有无可估量的效益。将这些练习转到各种调性、各种音程：三度、六度、八度。稍后，试练八分音符和十六分音符，用一弓演奏，随着换弦的敏捷度的提高而增加音符的数目，合乎比例地增加速度，并换各种把位。

要获得完美的连弓，当弓从一根弦换到另一根弦时，左手手指必须同时按好在两根弦上应有的位置，如果将其中任何一个手

---

① 开塞（H.E.Kayser，1815—1888）德国小提琴家、教师。

② 菲奥里洛（Federigo Fiorillo，1758—1823）德籍意大利小提琴家。

③ 马扎斯（J.F.Mazas，1782—1849）法国小提琴家。

④ 布洛赫（Bloch，生卒年不详）瑞士小提琴家。

指抬起，就会中断声音的连续性，产生一种明显发音不顺畅的情况。

连弓实际上是去掉小提琴演奏中的棱角。它被理解为一种理想——平静、圆润和持续的音流的理想。如果采用我所建议的方法去训练，连弓可以奏出美丽如歌的声音，也就是乐器正常的声音。当然，我们还要使用分弓、顿弓、断弓和其他弓法，因为持续音的美应该鲜明突出，免得即使演奏得十分完善也会变得单调。然而，连弓是所有歌唱性演奏的本质所在，没有它是不能在小提琴上歌唱的。甚至只要稍加润色，往往就能避免单调感。我们可以借用声乐作品的例子：我们举出巴赫的小清唱剧中的一些大型咏叹调来研究一下，它们照例有一段宣叙调在前面。而巴赫这位大师知道，没有比冗长朗诵式的宣叙调（有点像歌唱式的“分弓”）更快地使音乐的耳朵厌烦的了，所以他写短小的宣叙调，而他写的咏叹调则较长。

但在现代，在乐队作品，特别是在合唱作品中，作为表达旋律的真正的连音遭受到损坏。旋律，真正的旋律，在现代音乐发展得如此理智、冷静的情况下，包括表达旋律的工具——声乐和器乐的连音，都被打入了冷宫了。

对小提琴音乐来说，这是不正确的。因为小提琴仍然是一种主调的、旋律性的、歌唱性的乐器，它表现主要的美仍然在于如歌的旋律性。所有辉煌技术——掌握了“双颤音”、完美的“断弓”、伸指八度、十度都不能改变这个基本事实。这就是为什么说作为产生旋律的连弓弓法将仍然是最常用的弓法之一。每个小提琴家要想使弦歌不断，发音均匀流畅，必须把连弓训练到真正完善的地步。对每一个一心希望取得美好的连弓弓法的小提琴家，我愿提出下列总的原则：

在另一根弦上的声音没有发出之前，不要抬起在这根弦上的手指。

第六章　左 手 技 术

广义地说，只在一个把位上演奏是如此基本的事情，是很难谈得上“技术”两个字的。所以有关左手技术，应该从换把位谈起。然后谈一些关于手指在琴弦上的压力问题，并阐述一些关于音阶和其他练习、指法的意见。

1．换 把 位

从一个把位转到另一个把位时，学生要特别注意到这个转换——毋宁说是从第一把位开始，从一个把位到另一个把位的过渡应是听不见的，这是第一要素。例如在E弦上演奏音阶，第一指换到第三把位时，要做到听不到丝毫的滑奏。虽然第一指稳定地按在弦上，无论如何不能压弦过重以致妨碍它过渡到所需要达到的把位上去。与此相仿，当回转到第一把位时，第一指不离开琴弦，而仍然稳定地留在原位，第二指尽量地紧靠第一指，换把时，迅速地准备落到它在第一把位中的位置上而避免出现滑音。这种转换必须是完全听不见和不被觉察的动作，就像在钢琴上，一个音紧接一个音地用连音来弹奏下列音阶一样：

例 6



同样规则适用于第二和第三指的上行或下行，在其他的三根弦上，不论用什么指法，这条规则始终不变。

例 7



假如对这条规则不注意或注意得不够，那么这种疏忽将破坏“歌唱性”的乐句和辉煌的经过句的演奏。即使音准和音色都很好，由于笨拙的换把，其效果总是灾难性的。

在换把和换把过程中，大拇指并不起什么重要的作用。然而，必须注意下列一些细节：在第一把位时，大拇指不应捏琴颈太紧，更不应抓紧指板，这是初学者经常发生的情况。

让大拇指轻轻地靠在琴颈边，跟随着第一指在各个把位上移动，支持整只手的上行和下行，没有任何粘着现象。除非到了较高的第五、六、七把位以上，大拇指就应放在靠近边板，琴颈的末端的中心位置。下行时，大拇指逐渐地缩回来以支持整只手的下行动作。

我感到对大拇指的重要性是谈得太多了。经常有许多从国外来的学生问我如何处理大拇指，我总是告诉他们不要对它想得太多，并把我上述的规则向他们作了阐述。我总是指出，大拇指的第一个任务是在与第一指之间形成的凹洼间持琴，使乐器不致于从手上掉下来。我认为这是最基本的任务，然后才是前面讲过的其他任务。

2. 手指按弦的压力

手指压力问题是引起广泛争论的问题，存在着截然相反的意见。上一世纪的大师们对此没有任何定论；问题的解决，一部分由个别教师解决，一部分凭学生的本能去作判断。教师可以研究学生的手指和手的情况在具体状况下所需压力的大小，作出判断后建议学生采取合乎具体生理情况的指压强度。教师还要考虑到学生的手型，而学生的本能也能引导他察觉手指压力强弱的不同对发音产生的不同效果。

老一辈的大师们对此不作硬性的规定是正确的，因为这种规

定将因每个演奏者的情况而改变。有些人的手指生来就和钢条一样，按弦时，它不需要用任何力量就足以使琴弓触弦而得到必需的振动。另一些人的手指则天赋较差，不得不增加压力以获得同样的结果。

既然不存在两个演奏者具有同样的特征——对他们的手和手指都是如此，那末很显然，试图在这个问题上作硬性规定是不明智的。

还有些专门性的论著提出，不论在何种情况下，手都要“放松”！对，我也赞成放松，只要它所指的是工作中的休息，或把它作为右臂的一定的弹性，手腕的松弛、右手手指对弓杆轻微的压力等的同义语来说。但是，谈到左手的“放松”，换句话说，指的是左手手指的话，我则持相反意见。

确实，我肯定地认为这是一种错误的概念。我坚决主张：手指的压力应严格地根据体力来决定。甚至再进一步来说，愈想减小音量，例如在弱（piano）和更弱（Pianissimo）时，则愈应增加手指压力，特别是在离指板很远的地方，在E弦上演奏从



以上很尖锐的高音的时候。

在指板的这个区域里，手指压力愈大，只要弓的压力很小，则声音的震动愈敏感。此外，在演奏这些高而尖锐的音时，弓压愈大则愈刺耳，因为这样留给手指与琴马之间的距离太小会削减琴弦的有限震动。

3. 音阶和其他练习

只有唯一的一种有效的方法可获得左手必需的技术，它能赋予手指所必须具备的独立性、力量和灵活。这种方法包括音阶和一些特殊练习，谁想达到小提琴演奏一定的完善程度的话，就必须经过这种训练才能达到目的。每个人可以根据生理和心理的条

件来衡量所需时间的长短，但每个人迟早是必需接受这种训练的。

要想获得那怕是有限的成就——艺术上的成就是无止境的——一个小提琴家的手，不但在生理上能适应这个目的的需要，而且他本人还应具有雄心壮志和毅力，经受得住繁重和持久的劳动的能力。这是一条漫长而艰苦的道路，对那些在童年时没有打好基础的这样的小提琴家来说，更会感到枯燥和沮丧。大多数的儿童在这个年龄时正和伙伴们在街上或公园草坪上玩耍，有天赋的人或伟大的天才是很少能享受到童年的欢乐的。

对小提琴家来说，正规的学习开始得愈早愈好。在幼年，六、七岁左右时，肌肉还相当柔软，同时也有一定的弹性，能极好地训练成胜任于完成重要的工作——全面技术的培养。即使在这个早期，儿童必须由认真负责的、有经验的教师来指导。认为任何一个教师都适合，用最廉价的琴对初学者已是够好了的看法，是极大的错误。决不能忘记，即使是最有才能的儿童，特别是在初学的阶段，握弓不熟练，不会在弦上运行，胡乱地拉，甚至和琴马成了垂直线等情况下，听到廉价乐器发出粗糙和不悦耳的声音，就会产生反感和气馁。

从音乐史和伟大小提琴家的传记中看到，他们大多数是从五岁至七岁这个年纪开始学习的。据我所知，约阿希姆、维尼亚夫斯基、萨拉萨特、维尔赫米①和近代的爱尔曼②、秦巴利斯特③、海斐茨④、托沙·塞德尔⑤、凯塞琳·帕尔洛⑥、埃地·布朗⑦、米斯科尔·皮阿斯特罗⑧、马克斯·罗生⑨和其他一些现在经常演出

---

① 维尔赫米（August Wilhelmj，1845—1908）德国小提琴家。
② 爱尔曼（Mischa Elman，1892—1967）美籍俄国小提琴家，奥厄的学生。
③ 秦巴利斯特（Efrem Zimbalist，1889—）美籍俄国小提琴家，奥厄的学生。
④ 海斐茨（Jascha Heifetz，1901—）美籍俄国小提琴家，奥厄的学生。
⑤ 托沙·塞德尔（Toscha Seidel，1900—）美籍俄国小提琴家，奥厄的学生。
⑥ 凯塞琳·帕尔洛（Kathleen Parlow，1890—）加拿大女小提琴家，奥厄的学生。
⑦ 埃地·布朗（Eddy Brown，1895—）美国小提琴家，奥厄的学生。
⑧ 米谢尔·皮阿斯特罗（Mischel Piastro，1892—）美籍俄国小提琴家，奥厄的学生。
⑨ 马克斯·罗生（Max Rosen，1905—）美籍德国小提琴家，奥厄的学生。

的艺术家们，都是在别的孩子还玩着玩具的这个年龄开始学小提琴的。

我强调初学者，为了他的艺术而必须作出的牺牲，是与音阶和专门练习联系着的。因为这个必不可少和不那么令人感兴趣的东西，要真正掌握它们，是必须从学习的最初阶段开始的。那末，学习演奏音阶的第一步应该怎样呢？首先练习只有一个八度之内的音阶，特别注意音准。如果教师是负责的话，他决不放过一个不准的音。这样就使学生习惯于从开始就对自己有严格的要求。

“天生的好耳朵”会被疏忽大意所破坏，半音不准——一个极普遍的缺点，是应该特别引起警惕的危险。如果半音不够互相紧靠，音准必然是成问题的。不注意半音进行是音准不好的根源，当然，这并不意味着全音的音准就可以不注意去训练了。因为在前四个把位上，音程之间的距离已经很小，从第四把位以上，它就连用扩大镜都仗量不出来。因此，从一开始就应力求获得全音和半音最准确的音准。

练过一个八度之内的几个大调和小调音阶之后，可以练两个八度的音阶，要慢拉。先用分弓，后用连弓；连弓时先一弓四个音，继而八个音，然后是尽可能多的音，只要是均匀和音色优美和饱满。

如果教师善于用带有第二提琴或钢琴伴奏的简易而富于歌唱性的小曲来使这种音阶练习多样化就更好，这将增加学生对他的乐器和练习的热情，同时可以培养听觉、趣味和音乐感。

有大量的教材是适用的。可以从厄恩内斯特·连特① 编写的音阶开始。威廉·哈皮希② 收集的《小提琴音阶与和弦练习》中，有关于古代音乐的宝贵的理论性和历史性的阐述。施拉迪克③ 的

---

① 厄恩内斯特·连特（Ernest Lent，1856—1922）美籍德国小提琴家。

② 威廉·哈皮希（William F.Happich）—未详。

③ 施拉迪克（Henry Schradieck，1846—1918）德国小提琴家、教师。

《音阶》和他的《小提琴技术教程》第一册里有训练左手的练习。

4. 半音音阶

半音音阶是非常普遍地被学生们所忽视了。他们无视尔后要在音乐会曲目中经常会碰到这种音阶的事实。有技巧地和精确地演奏半音音阶是真正重要的，特别是学生必需透彻地了解它们怎样组成，因而每个音都是清晰易辨的，免得这一串音会被误认为是某种猫叫的变体。这一点不能强调过份。

半音音阶的基础是半音进行，不论是上行或下行都必需是非常迅速——指的是运动的速度，而非音乐的节奏。这种手指移动的速度和音乐节奏无关，节奏愿意多慢都可以。这是学习半音音阶的第一条规则。

第二条规则是，演奏从一根弦换到另一根弦的下行音阶时，全部四个手指应同时落到位置上。这样做的结果，使超过半音的滑动实际上成为不可能；音阶就能演奏得清晰而均匀，尤其是可以避免上面提过的猫叫效果。

半音音阶也必须在各个不同的把位上练习。这种音阶如果能像钢琴那样发音清晰将产生悦耳的效果。它们的出现，例如在斯波尔的协奏曲里那样是十分可爱和有效果的。除了音乐上的价值外，它们提供了极好的增强指力和提高抗阻能力的练习。

上面介绍过的威廉·哈皮希的《小提琴音阶与和弦练习》里可以找到练习半音音阶的丰富材料。这本书里还包括有各种大小调的琶音练习，我热切地建议用它作为扩展和提高学生技术的手段。年轻的小提琴家更不应忘记去练习这本书中的七和弦和九和弦的琶音①，因为它们都是极好的音准练习。

5. 指　法

指法基本上是因人而异的。手型、手指的构造和力量决定每个具体学生选用哪一种指法会容易些或更难一些。对一种手型可能是方便的指法，对另一种可能就很不合适。因此，小提琴教材

① 指分解七和弦和分解九和弦。原文Arpeggio即分解和弦，亦即琶音。

的编订者必需经常给自己提出一个问题：看他们的手型是否正常——既不太大又不太小，然后按正常手型所最易掌握的角度来设计和制定指法。至于手型不正常的人，是会找到适应自己和只有自己能用的指法的。

一般地说，学生最好主要以“节奏指法”作依据，即在有节奏重音的地方换把位。例如：

例 8



从上例中看，学生和年轻的艺术家们要警惕那种违反节奏的指法，那样用就很容易破坏乐句的构思和性格。

初学者的进度，是根据本人所具备的能力、进展的情况、而且更多地为教师个人的见解所决定，避免跳越和拔高的突进。不高明的教师常常会给学生拉他尚未准备好而且未能掌握的、在技术上太难的曲子，这意味着练习中的不良习惯开始养成。因为，让学生去克服超出他力所能及的困难时，将迫使他演奏得太快，这就不可能有足够的注意力去改进音准、音质和经过句的清晰度。这样就种下了忽视平衡有序的演奏类型并使技术不够全面的根源。

的确，有这样一些稀有的例子。由于巨大的天才和非凡优越

的生理条件，一个学生只要音乐才能和其他条件同样良好，是会大大地高出于一般学生能达到的水平之上的。这样就可以果断地在他身上作一个试验。作为试验，最好让他做一件超出他能力的事情，这将测定他才能的高低，而且能清楚地看到他所能做到的程度。如果试验得到成功，换句话说，经过一段时间之后，他能满意地克服所有的困难，就证明他具备有造就成技术能手的素质，用这种方法去发展他的能力，肯定会获得未来的成功。

我曾在米沙·爱尔曼身上第一次作过这种尝试。当时他大约十二、三岁，是彼得格勒音乐学院我班上的一个学生。他被选在一次公开考试中演奏柴科夫斯基协奏曲的第一乐章。我清楚地了解到这对孩子来说是一个困难的考验，但还是作这个试验来看一下他到底能做到多少。大约离考试十天前的一次排练中，他未能掌握华彩乐段中的三度经过句。在让他继续重复演奏这个经过句多次之后，我告诉他不能演奏这个作品而不得不准备别的曲子。于是，他满眶热泪但果断地回答说，在考试时经过句一定能拉好，说他的演奏一定会令我满意。由于在考试前留给他练习的时间很短，我表示怀疑。但我并不想让他失望，我愿意给他一个机会。因此，我让他准备另一首他在这一年学习中已经掌握了的曲子来排练，但同时要练好协奏曲。在彩排时，他将拉这两首作品给我听，至于在考试时将演奏那一首的问题，届时将作最后的决定。彩排时，他先演奏了柴科夫斯基的协奏曲，因为那一段三度的经过句演奏得很完美，他就没有必要去演奏另一首曲子了。

由于这个孩子非凡的天才和能力，试验是成功的。从此以后，我知道能对他期望到的一切。后来证实我是正确的。

七、八年之后，同样的情况又出现了，这次是托沙·塞德尔。当时他和爱尔曼在彼得格勒参加考试演出时的年龄相当。塞德尔准备演奏斯波尔第九（d小调）协奏曲，其中第三乐章的第一主题是由一系列三度音组成的，这当时对这个年轻学生来说是太难了一些。当我选定这首作品给他时，无论孩子本身和帮助他备课的我的助教都瞠目而视，他们都不确切了解我的意图。于是，两

个星期之后，托沙·塞德尔回来上课，他以绝对正确的音准演奏了斯波尔协奏曲的第三乐章，甚至其技术还绰绰有余。

对塞德尔和爱尔曼，我作的试验是完全成功的。从此以后，直到他们正式公演之前，我完全知道该怎么样去指导他们。不过，这两个例子当然是极不寻常的，不能作为一般的情况来仿效。即使是这样的试验取得成功，人们还应朝着笔直的道路循序渐进，而不是跳进。

一般地说，我的原则，不论过去和现在都是向学生要求很多的，好让我从他们对我的要求的反应中观察并得出结论。我经常感觉到，鼓励学生的雄心壮志，激发他们对事业产生一定的荣誉感，是会得到极好的效果的。

第七章　双音—颤音

1. 三度音阶

为了增强手指的力量，同时使之更加柔顺，学生现在应该转到学习双音的音阶了，但也不要忽略我们已经探讨过的单音音阶。

当学生已掌握了一定程度演奏单音音阶技术和换把的灵活性后，就可以开始练三度。从C、G、D、A和E大调入手，用很慢的速度进行练习。

例 9



应该按照上例中指定的方法练习上行和下行音阶。用这种方法练习三度音阶，学生可以把注意力放在音准上。习惯了双音之后，这个练习可以扩展为：

例 10

缓慢地



然后，用同样的音列在D和A弦上用G大调，在A和E弦上用D大调，采用同一指法，始终密切注意音准和换把。

和单音音阶一样，演奏三度音阶时的换把应该是听不出来的，永远不能带有那种因手指缓慢的滑动而使有经验的耳朵明显地感到很不悦耳的声音。唯一可以避免的办法是二、四指保持不动，而一、三指尽量地紧靠二、四指，然后迅速地移动到第三把

位上去。

例 11



下行时，一、三指保持不动，二、四指尽量靠近一、三指；当迅速地回到第一把位时，在一、三指抬起的一刹那，二、四指很快地落到本身的位置上。

例 12



2. 四度音阶

我常常感到纳闷，为什么那些小提琴演奏艺术论文和“教学法”的编者，以及编订各种音阶练习曲集的人们不去提及四度音阶？

但是，这种纯四度音阶对小提琴家来说至少在技术上是有重要意义的，而我们在室内乐、乐队音乐里，也在小提琴独奏作品里会经常碰到它。虽然纯四度音阶通常不以扩展的形式（只有在第七级时，纯四度变为增四度）出现，然而实际上是存在的，要求每一个小提琴家给以应有的重视。为什么它被忽视了呢？难道因为连续的四度进行不够悦耳吗？还是因为它违反和声规则吗？到现在为止我还回答不了这个问题，也没有任何音阶练习里提出过这个问题。无论如何，四度音阶作为音准练习是极为有用的。

例 13



上述练习应该像所写的那样去拉。同样以下行四度在各种调性包括小调在内去练习。学生无疑会发现，能使音很准地演奏四

度音阶，比演奏三度、六度等音阶要困难得多。另外，如果在这里多下功夫，以后将发现学拉人工泛音时会容易得多，因为人工泛音是建立在纯净而准确的四度音程的基础上的。

、据我的观察，有很多学生，甚至从技术上的角度来看程度很高的学生，感到难于演奏泛音而找不出产生困难的真正原因。他们极仔细地调音，弓毛上擦上松香，但泛音仍然发不出来。因为不明白困难的根源，他们失掉了耐心，就这样下去，下次再碰到时，仍然得到同样不能令人满意的结果。

在这种情况下，我总是建议学生有系统地练习四度音阶，强调要注意第四指的位置。再者，琴弓应不加压力地放在弦上，这是纯对必要的。这种办法往往解决了这个实际麻烦的问题。就我提出的关于忽视了四度音阶的问题，留待未来的小提琴音阶编者和收集者来回答吧！

3. 六度音阶

在上行或下行六度音阶的进行时，假如可能，我让学生保持其中一个手指在弦上，因为当两个正在按弦的手指同时都抬起的话，就会产生空当，就会听到其中一根空弦的振动，要奏出六度经过句的连弓就成为不可能。至于保留哪一个手指才能使音阶连贯不断则应由演奏者自己来决定。学生可以参考教科书上各种音阶的不同指法来挑选对个人最合适的一种指法。青年小提琴家将会在亚历山大·布洛赫的《双音音阶练习》和施拉迪克的《技术教程》第二册中找到很多有价值的材料。

4. 普通八度（1—4指）

大部分小提琴学生感到演奏八度（1—4指）时，要达到纯净而准确的音准是非常困难的。但是它是在任何音乐作品中要反复出现的一种音程，因而是小提琴技术的一个组成部分。有时是第一指走错了地方；的确，经常是第一指没有起到应有的作用。有时是第四指移动不精确，或者是一、四指都没有把握，不知道是向前或是后退，前后摆动，最后结束在一个不是七度就是九度的音程上，要不是落在这两个音程之间什么都不是的地方就算

好了。

为了克服这一困难以达到满意地演奏八度，我建议学生集中注意力只在第一指上而不必操心第四指。通常学生要想做的恰好与此相反，因此，音准往往是没有把握的。我规定学生练八度时虽然两指（第一和第四指）都按弦，但弓子只拉低音弦（第一指），而第四指则作相应的无声移动。

用这种办法，学生的全部注意力就集中到第一指上，就是应该这样。因为是第一指负责带动第四指，是这样带动的话，那么第四指就不会太费劲地找到适当的位置了。

无庸讳言，两指的移动必需是很快的（甚至用慢节奏）借以避免音与音之间可怕的猫叫式的滑音。总之，凡是涉及换把位的问题，不论单音或双音，后一个音的发音必须像一个卓越的钢琴家在键盘上演奏时的发音一样清楚。

5．伸指八度

据我所知，伸指八度是上一世纪最后二十五年的产物。当然，有一点可能在这之前曾有人教过或使用过它。至于我自己，在青年时代从来或几乎没有听见提及到它。我的老师们——赫尔梅斯贝格尔（Hellmesberger）也好，顿特（J.Dont）也好，约阿希姆也好——都没有让我练习过“伸指八度”。

直到后来维尔赫米在为帕加尼尼D大调协奏曲所写的华彩乐段中加进了一段双音“伸指”八度音阶时，我才第一次听到它。因为它的新颖和维尔赫米演奏得准确和有信心，这种“伸指”八度产生巨大的效果。但要能拉得和他一样，就必须有像他那样的大手和瘦长的手指。

例 14



但在当时的小提琴文献中是没有“伸指”八度的痕迹的。

无论帕加尼尼、维雨当、厄恩斯特（他所改编的舒柏特的《魔王》除外）、维尼亚夫斯基和巴齐尼都没有在他们的作品中应用过。这些作品代表着当时炫技作品的精华。

6. 十　度

要想把十度练好，必须遵循演奏八度所规定的第一和第四指的规则。手指短的人，在第一把位演奏十度会因指距过大而感到有困难；但如果左臂向E弦作足够的倾斜，这个困难还是可以克服的。

7. 颤　音

我敢肯定地说，完美的颤音是大演奏家最惊人的技能。有长的和短的颤音，但不论是长或是短，最基本的是以手和肌肉力量的适当配合，加上轻快敏捷和持久的手指动作以达到接近电铃般的音响效果。

有些手指得天独厚，它们能毫不困难地打出又长又均匀的颤音。但也有生来较差的手指，虽然经过长时间艰苦的练习，只能获得最一般水平的颤音。像维尔赫米这样伟大的小提琴家，由于生理上的原因就演奏不好颤音和断音。但为了弥补这些缺陷，他能从他的斯特拉底瓦里名琴上发出最大和最有力的声音，这我记得很清楚。大约在四十至四十五年前我在俄国听过他演奏。

而维尼亚夫斯基和萨拉萨特则拥有非常坚实、均匀而持久的颤音，成为他们辉煌技术的一个组成部分。约阿希姆主要是用短而紧张的颤音。所以他以此来演奏塔蒂尼奏鸣曲——著名的《魔鬼的颤音》中的快板乐章是无与伦比的。

要想取得很好的不论是长的或短的颤音，首先，手指必须有系统地每天作机械练习来增强力量。以前推荐过关于双音练习中可以找到锻炼颤音的练习材料，要再加上加强个别手指的专门练习。当然，要能从这些材料中充分获益，必须特别注意那些学生本人认为是弱的手指——在各种情况下，这种强弱程度是各有不同的。也许是第三指或第四指弱，也许是第一或第二指弱，甚至四个手指都很弱，而每个弱手指都必须分别逐个地加强和训练。练

习时，让空着的手指按在其他不同的弦上。（参照亚历山大·布洛赫的《加强手指练习》和施拉迪克的《技术教程》第一、二册。）

手指慢而均匀地抬起，然后落到弦上，手部不参与任何动作。始终记住，在作增强弱手指的练习时，只用手指，而不是用手去敲击琴弦。不要期望一下子就能克服所有的困难，也不要因急于求成而至失望。要克服某种肌肉的软弱，是长年累月的事情。但经过有系统的艰苦的工作，一定能够取得即使不是很辉煌的但至少是响亮动听的颤音。

对短而快的颤音，下面的练习可以采用：

例 15



如果是要求更快速度的颤音经过句，可以单颤音取代双颤音（如上例）。

例 16



我经常教我的学生，不应牺牲旋律的设计来迁就颤音，因为后者毕竟是一种装饰。为了避免这种违反音乐韵味的错误，颤音必须结束在开始的那个音上（参照上例）。为此，小提琴家要注意标志着必须回到的结束音上的重音。它一律适用于较长的不同类型的颤音。

例 17



8. 三音和四音和弦

“始发音”是演奏和弦的危险点。大部分青年小提琴家认为只要用弓大力压弦，用手臂冲击一下就能奏出饱满有共鸣的和弦来。实际上是适得其反。由于这种压力，弓毛就会扼制了琴弦的振动，声音不是纯净饱满，而成了一种磨擦的怪声。它虽然音量较大，却等于下弓时下意识地用全部弓毛，而不是只用四分之三的弓毛触弦的性质一样。只用有弹性的手腕，首先注意触弦保持在琴马和指板的中间，宁可靠琴马近一些，以避免在拉和弦时手滑到指板上去而发出不悦耳的嘘哨声。总括来说：（1）演奏和弦从手腕开始，用不超过四分之三的弓毛面来拉；（2）压弓稍轻一些，力求使琴弓保持在琴马和指板中间；（3）每次始发两个音如下：

例 18



第八章　装饰音——拨弦

意大利文mordente和grupetto，即英文的“回音”和“装饰音”是过去几个世纪小提琴作品中自由和广泛采用的，它们主要是在咏叹调和慢板乐章中，根据演奏家的艺术趣味和音乐感来应用。不错，这种装饰音的运用已经过分了，然而，关于装饰音的问题仍然是不明确的。需要建立一个权威性的规则以供教师和学生作依据。和过去一样，现今小提琴教学中，装饰音的运用是按教师个人观点来决定，并按演奏者个人的艺术趣味来演奏。

甚至在莱奥波尔德·莫扎特①（沃尔弗冈·阿玛多伊斯的父亲）的时代，在他的《小提琴教程》中还抱怨说，小提琴独奏家们滥用装饰音以致损害了最主要的旋律本身。然而，在维奥蒂②和帕加尼尼的协奏曲中，有关装饰音方面却是个空白，许多装饰音是后来达维德、维尔赫米、克莱斯勒③等人所加并予以发展的。不过罗德、克莱策和斯波尔却在他们的作品中，按应该演奏的样子把装饰音仔细地标明清楚。说也奇怪，约翰·塞巴斯蒂安·巴赫和莫扎特都在他们的作品中看来需要加以装饰的地方认真谨慎地标写了出来；更不用说贝多芬了，他的装饰音在色彩上的绚丽丰富是无与伦比的。对这些大师们的作品，演奏者事实上完全没有必要去改动或在其中增添什么装饰音了。

小提琴作品中有好几种装饰音。下例中称作倚音（Appoggiatura或grace-note）：

---

① 莱奥波尔德·莫扎特（Leopold Mozart，1719—1787）奥地利小提琴家、教师，著名作曲家莫扎特的父亲。

② 维奥蒂（G.B.Viotti，1753—1824）意大利小提琴家、作曲家。

③ 克莱斯勒（Fritz Kreisler，1875—1962）美籍奥地利小提琴家、作曲家。

例 19



虽然加了这些小音符，节奏不会和不应受到干扰。这些倚音，作为音符在节奏中不计数，演奏时是以演奏者的节奏感为依据。所有这一类装饰音的处理，都遵循这一规则。带横线的倚音（上例 a）很短，不带横线的倚音（上例 b）占它前面音符时值的一半，而后者的时值则减半，因此，音符的总值还是不变。

还有三个音组成的"波音"：

例 20



在这里，重音永远是落在长音符上。这种"波音"的记谱法是"~"，如下例：

例 21



在慢板乐章和歌唱性的乐句中，演奏波音的基本原则是不要太急促，必须和乐句的性格相适应。

拨　弦（Pizzicato）

"Pizzicato"（拨弦），或者是"捏住"琴弦，换句话说，即用手指拨弹琴弦，拨奏可获致很好的小提琴演奏效果，用左右手均可。

右手拨弦是用食指的肉垫而不是用指甲来拨奏，大拇指支撑

* 原书记谱有误，应为。



着指板的尾角。拨奏不应太激烈以致产生不悦耳的声音。要使琴弦发音自如饱满，要从G弦到E弦的方向拨动，不用重力，以整个指尖的宽度而且仅用肉垫部分来演奏。这样发出的声音，就能和有经验的艺术家拨奏竖琴的音质相媲美。

演奏得恰当的拨弦，在管弦乐、室内乐和独奏作品中肯定会非常富于效果。例如：贝多芬宏伟的B大调三重奏的第一乐章和他的作品76号的降E大调弦乐四重奏的第一乐章。我提出这两部作品作为例子，为的是表明，优美而宏亮的拨奏音，在高尚和严肃的作品中，作为它的一个组成部分，在正确体现其音乐效果上是如何必要。

和右手拨弦不同的是一种快速的左手手指拨弦。在帕加尼尼和较近代的厄恩斯特、巴齐尼(A.Bazzini)等人的作品中会碰到快速拨弦的片断。用左手拨弦时，左臂要曳到左面去，恰好采用与正常姿势相反的位置，毫无疑问，要想满意地演奏这种拨弦（对小提琴演奏的其他技术也同样），自然需要有相应的天赋条件。关系及此，指尖皮肤的条件对拨奏的发音起着重要的作用。假如手指皮肤柔弱和松软，拨弦就奏不出来；而如果指尖肉垫的皮肤强韧、厚实，拨弦才能清晰和响亮。

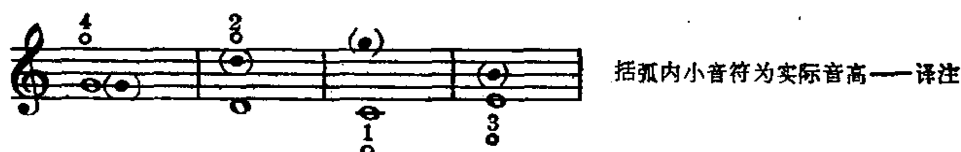
不能让学生想像用大力“扯弦”就能从琴弦中发出更大的音量来，这样只会是浪费时间和白费力气；这样做的唯一结果，会发出一种刺耳难听的、磨碾的声音，手指皮肤会受刺激到产生水泡的程度，以致影响到很多天不能练琴。

第九章 泛　　音

1. 自然泛音

小提琴的每一根弦，从空弦上发出的自然泛音有四个。例如，在G弦上有：

例 22



与此相似，在D、A、E各弦上都有这样的泛音。只要证明能发出同样的自然泛音，谱例中的指法，或在不同把位上的其他指法都可以采用。

2. 人工泛音

人工泛音的演奏，较自然泛音难得多，必须仔细地练习才能取得真正泛音的效果。要想掌握它，一个必不可缺的规则是：必须慢练，密切注意发出泛音的第四指（第一指紧按在弦上），要在和第一指形成纯四度音程的地方轻轻触弦，这样它就正好处于合适的位置上。音位最微小的不准，都会使泛音发不出来。在这种情况下，人们常常会因天雨而归咎于气候，晴天则归咎于湿度不够；有时找不到合适的借口，就说是演奏时室温不正常，甚至把失败的原因归罪于弓毛、松香或琴弦！其实，失败的原因，更多的是由于第四指（或第一和第四指）都没有落到正确的位置上。

当较慢或很快的某一乐章中，包含一系列的泛音时，这种错误的后果将更为严重。想避免这些障碍，学生必须回过头来，首

先练好纯四度，使手指习惯于正确音准的位置。例如下面的练习：

例 23



这一音阶一直继续到：

例 24



然后再下行；并可用各种调上行、下行地进行这一练习。为要达到十分有把握，最好将第四指一直训练到它能自动准确地落到任何调的纯四度位置上，因为人工泛音在任何的调上都用的。

至于琴弓，触弦必须轻巧，不加任何压力，不要让弓杆碰弦。最重要的一点要记住：是左手手指必须在运弓之前按好位置。先看准了左手能自如地作级进运动而不受琴弓的干扰，然后，当左手已经到达所要求的位置时才开始运弓。

必须指出，这是一个复杂的训练。但学生要想成为一个真正的大演奏家的话，他必须要下决心去掌握它，才能达到这个目的。

3. 双泛音

长手指和大手是演奏双泛音的首要条件，因为多种音程的距离宽大，并需跨越不同的琴弦；此外，还需要有绝好的听觉，加上天赋的绝对音高、辨别各种音程组合的能力等。

有三组不同的人工泛音：（1）在大三度上形成的；（2）在纯四度上形成的（如上面所提到的）；（3）在纯五度上形成的。这三种音程，连同自然泛音就构成双泛音。下例是单音的人工泛音：

例 25



例 26

双泛音：



可供系统地练习双泛音的专门材料并不多①，主要的原因，当然是因为它用得很少。另外，它需要有天生适合于演奏它们的手和手指、坚强的理智，忍受在练习中经常发不出声音的折磨。但即使具备了全部自然条件和理想的生理条件，在听众面前演奏双泛音仍然是会有危险的。有时由于气候条件变化而影响音高，琴弦就往往不准；在这种情况下，不论演奏者有多大的本领，要奏好双泛音是人力不能办到的。不是这个就是那个音发不出来，使那些不了解其真正原因的听众大吃一惊。

* 实际音高是：



① 我在欧洲了解到，在莱比锡，由齐莫尔曼出版的理查·霍夫曼的《小提琴教程》第三或第四部分中有关于泛音的专门研究。——原注

第十章　色调变化——艺术解释的灵魂　分句法

一般水平的年轻小提琴家对于音乐中的色调变化的重要性是不在意的，他倾向于相信只要演奏得节奏正确，或者有热情，那末对演奏者就别无他求了。然而，假如他忽略了音乐中重要的方面——包括音乐的敏感性，对所演奏作品的理解，还有小提琴所特有的丰富的色调变化，他就永远没有希望成为真正出色的小提琴家。像贝多芬这样的天才大师在这方面绰绰有余地教会我们如何去变化；如何运用色调变化的手法。研究一下他的四重奏、三重奏、小提琴奏鸣曲，别忘了还有他的交响乐，你将发现其中充满了最富于想像的丰富的色调变化。贝多芬在他的作品中加进了丰富多彩的色调变化，作为他伟大的天才和魄力的补充。他更进一步地下功夫专门用无数的标记来指明这种色调变化，使他的作品更富于色彩和更为生动。因为贝多芬十分了解音响的单调是很容易损害乐曲的效果的。我认为没有别的作曲家像贝多芬这样巧妙地全面运用色调变化的作用。

然而年轻的学生只是一心一意地想着乐器技术方面的可能性，而多半是不顾艺术上的这个方面；其实，这应视为技术发展的首要的组成部分，而且是提高全面艺术水平的唯一手段。一般的学生不注意弱（p）和更弱（pp）的区别，强（f）、更强（ff）和中强（mf）等严格的不同，尤其是不顾标记着逐渐地（poco a poco）渐强（cresc.）和渐弱（dim.）术语的含义，通常在他们的印象中认为，渐强就是“响一些”，而渐弱则是“轻一些”。其实这种音响变化应该是渐进的，不论是向哪个方向进行，有时是要经过好几个小节的过程才增长到更强或减弱到更

弱。有时，一个渐强会导致一个突然的弱，常见标明的fp，即开始为强，跟着是突然的弱。重音（>）有时是加强一小节中的强拍，也有时是弱拍，我认为能否正确处理这种色调变化（指重音——译注），是一切有关音乐表演的力度的真正本质所在；在f或p上的重音，毕竟是音乐演奏中所不可缺少的手段。我把它看得这么重要，因为我认为重音是根据作品本身的性格和本质来决定的，小提琴家必须把任何作品中作曲家及有标明的重音，明确地在某些音符上标记出来。一个艺术家演奏一部作品，要和一个乐队指挥一样善于安排表情上的高潮，同时还有力度上的高潮。

作为一个小提琴演奏者，如果想给人产生一种良好的印象，就必须避免没有变化和缺乏色彩，只有在适当的地方加上色调变化和重音，才会促进在这一方面的进展。

单调使音乐失去生命，色调变化正是纠正单调的良药。柏辽兹曾说过："小提琴能够具有丰富的看来互相矛盾的表演色调，作为一种混合性能，它可以表现轻巧和优雅，强调抑郁和欢乐、意志和情感；唯一要做的，就是如何能让小提琴说话。"

"让小提琴说话"——这句话总括了全部表情变化的问题。当然，这是一句概括性的话，如果将它的涵义加以演释，它的正确性是显而易见的。在乐队中，在表达表情方面，由于演奏者对发音和音色变化的控制，小提琴较之其他乐器有更大的优越性。他可以让小提琴说话和歌唱，可以在它的琴弦上表达全部的感情。通过力度和色调变化来传情，以节奏、重音和音色差别来体现层次和抑扬顿挫。

我曾以演奏家来和乐队指挥作比较，后者是善于准备和发展演奏中的情绪和力度高潮的。由于现代乐队的组合，它提供了丰富多彩和无限变化的音色调色板，乐队指挥通过这个由人组成的发音体来演奏，而不需要参与具体的物质上的发音过程；在这一点上，看来比小提琴家优越一些。但小提琴家虽然只能用四根琴弦发音，局限在有限的音量范围之内，然而在表达感情的丰富多

彩方面是有几乎同等机会的。它失之于不能有不同乐器音色的对比——因为只能利用小提琴的音色，不能在小提琴弦上发出木管或铜管乐器的音质——却能以小提琴音色本身奇妙的可塑性和变化来补偿。无论什么管乐器——长笛、双簧管、单簧管——不管演奏得多么出色，在一长段独奏中，听久了总会给人一种单调感，这是因为它们的音色的可塑性有所不足。然而，如果是由一位优秀的小提琴演奏者所发出的琴音，小提琴的音色变化几乎是无限的。小提琴在这方面甚至比其他弦乐器更优越。以大提琴为例，大提琴确系一件富于旋律性和抒情性的乐器，在弦乐器中相当于男中音声部，更适宜于表达延绵的旋律线和非辉煌的花腔经过句。当然也有这样的例外：一个达维德·波帕尔①可以在作品的高音区中以快速和辉煌的经过句来获得惊人的效果；一个帕勃洛·卡扎尔斯②不论在感情上或技术上都能淋漓尽致地用乐器表达出来，而使人们忘却了他是用有特殊局限性的大提琴来演奏，只记得他掌握琴弦和弦乐音色的卓越技巧。不过，就一般来说，作为独奏乐器，大提琴缺乏小提琴那样音色变化的多种可能性。贝多芬为小提琴创作了十首奏鸣曲和一首协奏曲，而为大提琴只写了五首奏鸣曲！

让小提琴学生一刻也不能忘记他的乐器所具有的宽广的表情变化的可能性。即使以最大的努力、最大的献身，对小提琴有最显著而全面的技术控制，如果缺乏灵魂和感情，那末上述的一切是毫无价值的。人们只能通过色调变化、音色变化的手段把音乐的灵魂传达给听众。无疑地，一个小提琴家演奏莫扎特、贝多芬或勃拉姆斯的柔板（Adagio）乐章而使听众无动于衷的话，是称不上一个“艺术家”的。

小提琴家可能依据三种办法来取得色调的变化。首先来研究一下力度在艺术处理上的任务。力度，用在音乐上即“力量的科学”，是说明乐音的强度或响度的理论体系。鉴于它在艺术演奏

① 达维德·波帕尔(David Popper, 1845-1913)，捷克大提琴家、作曲家。
②帕勃洛·卡扎尔斯（Pablo Casals, 1876-1973）西班牙大提琴家、指挥家。

中的重要性，对这方面的知识，是小提琴家在技术配备中所必要的组成部分。不懂得力度名词的准确含义是不能原谅的。我并不认为一般学生不懂这些名词的含义是由于不遵守它；我早已指出，一般学生在这方面的错误，并不是由于他不太懂，而常常是由于没有要求严格的训练，并没能真正理解力度变化的极端重要性。他们过多地注意音符的实际演奏，没有停下来想一想怎样演奏将决定这种演奏是否有价值的问题。

音色（timbre），音的质量和色彩，是学生必须求得的色调变化的另一因素。再也没有比音色变化多样、对比鲜明而产生的更美妙的小提琴效果了。小提琴音色固然都是弦乐音色，但每一根弦都有它独特的音色和色彩变化。也许再也找不出像维尔赫米改编的巴赫《G弦上的"咏叹调"》这样在利用一根弦上的独特音色更典范的例子了。音色、音质的艺术层次之悦耳，和视觉色彩的艺术层次之悦目是有着异曲同工之妙的。任何一个现代伟大小提琴家的音色都可以和科罗①或梅松尼埃②的色彩媲美。事实上，不论是小提琴家或是画家，声音或者在画布上没有色彩和色彩变化，都说明没有真正的艺术性。

节拍可能是构成色调变化的总概念的三个要素中的第三个因素。如同很少注意力度记号的学生一样，节拍记号也常常被他忽视。他只知道一个广板（Largo）和急板（Presto），或柔板（Adagio）与快板（Allegro）之间的粗略差别，也不注意在这两个极限之间存在减慢或增快的进行中的色调变化，这些都是应该感觉到并需要表达出来的。

如果对于节拍记号的无限变化及其意义并因而产生音色层次的无限可能性缺乏真正的理解，我建议去找一本好的音乐辞典来参考，把一些有关节拍层次不明确的地方弄清楚。在做其他事情之前，先熟悉节拍的三大类别。一类指明固定和等速的，从极慢板（Molto lento——这是最慢的速度）到极急板（Prestissimo——

① 科罗（J.B.Corot，1796-1875）法国风景画画家。
② 梅松尼埃（Jean Meissonier，1815-1891）法国画家。

快速的顶点）；第二类包括所有加速运动的节拍，从加速（accé-lerando）到快速（veloce）；第三类包括减速运动的节拍，从渐慢（rallentando）到渐消失（smorzando）。

除了节拍、力度、色彩等构成色调变化之外，我们应该注意节奏（rhythm）。如果说节拍指的是速度，进行的尺度，那末节奏可以称之为运动内在的基础。我过去强调过的重音，实际上是一种节奏感。节奏和重音必须是自主的，在若干小节中是本能的、独立的。小提琴家没有节奏感就不成为小提琴家，他和一个色盲的画家一样不可救药。节奏不只是音乐，而且是一切生活和艺术的基础。在小提琴演奏中，节奏应以符合作品特性的自然朴实的解释方法来体现。和演说一样，这种节奏重音以其确切的含义，用以体现音乐句法的细节是多么地需要。

那末，色调变化是通过力度、音色或者节拍包括节奏来表达或可能表达出来。这是把演奏者的心灵和作品的精神揭示给听众的手段。然而，物质决定精神是一条定律，大自然本身是音乐的基础，正如是其他艺术的基础一样。色调变化——无限变化的原则，物质世界中到处出现的万千变幻，乃是音乐中重要的本质。然而在音乐中，和其他艺术一样，很难确定“大自然”从哪里结束，“艺术”从哪里开始。小提琴琴弦在弓的触动下振动，和风鸣琴①在风吹动下振动是属于同一原理；小提琴的中空琴身发出的共鸣，和啄木鸟啄成空心树干而发声的原理相似；鸟叫的泛音和小提琴琴弦发出的泛音是同样的音响现象。

我把音乐中的色调变化，看成是大自然烦杂的情绪和声音用之于音乐目的和手段的特殊应用。大自然永远不是单调的，考虑到这个事实，小提琴家用色调变化的手法来丰富了大自然固有的各种情态和风貌，他就永远不会在演奏中矫揉造作或令人厌烦。他的演奏解释永远不会停留在毫无生气的单调的水平上。以大自然为榜样——这是我对每一位演奏者的忠告！

大自然已经表达了所有的色调变化，大自然就是色调变化伟

① 风鸣琴（Aoelian Harp）：十八世纪末欧洲非常流行的一种风动弦乐器。

大的导师。音乐家对自然的美是特别敏感的，因为音乐是富有最生动和丰富的感情和想像的表情艺术，而且是最善于表达这种感情的。写小提琴音乐的作曲家们，常常用模仿大自然的手法创作纯音画式和标题式的作品而舍弃了更崇高、更美好的纯音乐的意境。他们试图以直接听觉提示的办法造成一种心理形象或幻觉，例如仿效鸟鸣、风啸和小溪潺潺流水声等。这种模仿大自然的创作手法，从而迫使在演奏解释中作同样的模仿，不能视为是运用大自然的可能性的卓越手法。那些不是如实的模仿，而是以相应的概括和取其色彩的手法来表达大自然的特定情绪和情景为目的的音乐作品则更美好更生动。或用标题点明这种意图，或让这种联系不十分肯定，像“纯”音乐那样以作品本身的效果来作评价。

在演奏处理外在的自然音乐——也就是说纯标题性的音乐上，小提琴家要做的工作比较容易，作品的本身已经规定了他的演奏布局。在这种情况之下的色调变化，没有什么别的，只要对固定的每一细节予以高度地注意就行了。但要演奏那种更细腻的音乐，或是属于纯音乐性质的作品时，色调变化就具有更大的重要性，为此需要下更大的功夫。大自然，按照其主宰生活和艺术的规律，对所有的纯音乐或是狭义的（音画式的标题音乐 pictorial programme-music）和广义的（提示性的标题音乐suggestive programme-music）音乐来说，是通过节奏、运动、色彩、线条色彩层次来描述的。

艺术开始于技术的终止，但在演奏处理上，艺术和大自然是孪生的。小提琴家聆听大自然，并遵循它的教导而发展在演奏处理时的色调变化，就永远不会成为小提琴匠人。因为大自然不断变化，不断涌现出新的情绪，它本身无穷无尽的状态，是一切丰富多彩的表情的源泉。

在古典或现代小提琴大师的作品的标准版本中，色调变化当然是标志得力求完备和易于理解的。我已经谈到过贝多芬以细致多彩的色调变化来使他光辉的乐篇更为丰富。早期出版的莫扎特

的小提琴奏鸣曲的版本中没有作这种细致的安排，但经过往后演奏者的努力才逐渐确立了演奏解释的价值。几乎在所有的现代作品中，作曲家都全面地将节拍、力度重音和效果、不同乐章的特性和音色变化标清楚。虽然有了这些指明通向完善的演奏解释道路的路标，在表情、色彩、炽热的感情和戏剧性强度等方面，仍然有个人活动的广阔天地。我曾经说过气质不能代替色调变化——小提琴不能只凭气质就演好丰富多彩的作品——但气质是一种特殊的精神因素而会赋予演奏以个性，它始终是一个宝贵的因素。

色调变化的个性化，决不应丑化为矫揉造作，这里是有一条易辨的界限的。演奏气质超出了适当的美学准则就会变成滑稽可笑了。我始终鼓励我的学生在演奏中尽可能要有个性，但绝不允许过份而损害了原作的完美性。有才能的音乐学生在大多数情况下，是本能地意识到这条不应逾越的界限的。有时，这种不良的演奏解释态度，是由于学生们想模仿一些演奏大师在舞台上演奏这一良好愿望的结果。可惜，仅从演奏大师演奏的片断或经过句去模仿，就下意识地真心实意地相信会在演奏解释上得到提高，这真是笑话。那怕是外加上最轻微的强调、渐慢（ritardando）的少许延伸、节奏自由（rubato）的一点点夸张，都足以造成极可笑的效果，而学生在努力追求这种表情的翻版时，并没有意识到是在崇拜那被歪曲了的典范。

如果小提琴家能以音乐所要求的色调变化的美来演奏巴赫、贝多芬和莫扎特的作品，那末，他就不必害怕在现代作品中会遇到的类似问题了。现代作品在技术的复杂性上往往较高，在技术上有更多的要求，手指的灵活性、演奏者的持久力等等；但谈到演奏解释则不然。以巴赫为例，巴赫的奏鸣曲和帕加尼尼所写出的任何作品一样地难于演奏，难就难在色调变化。那里没有辉煌的双泛音进行，没有拨弦，没有伸指八度音阶；但由于它们的对位风格、复调特性使之极难演奏得完美。在色调变化方面，没有比巴赫的这些奏鸣曲更好的练习材料了。在那里一些单独的富

于表情的主题，在复杂的和声交织网中隐藏着，在内外声部上交替出现。主要声部必须赋予色彩和生命，要听得见，要歌唱；而同时副声部在它们本身的行进中不能被忽略；它们在整个处理布局中应占有恰当的地位。要能如实地演奏这些奏鸣曲，奏出由丰富的色调变化而构成的美，是非常非常困难的。正因为这样，我认为如果能以正确的色彩变化演奏巴赫奏鸣曲的话，那末演奏拉罗和柴科夫斯基的作品是不会感到麻烦的。

许多技术水平相当高的学生不能演奏好技术上不那么难的乐曲是因为他们认为不必严肃地去对待。这是一个音乐趣味和判断上的基本错误。任何值得演奏的乐曲，那怕是多么简单，它的价值就在于充分地表达出作品和演奏者最饱满的感情。在现代小提琴独奏会的曲目中，有许多较轻松的作品替换了较严肃的作品，这些作品在谱面上看并不难，也似乎不难演奏。但往往有这种情况：因为这些作品的内容本身份量不重，它的全部音乐效果就有赖于它的演奏解释了。如果没有精美变幻、鲜明对比的节拍和色彩的色调变化，它们的大部分是吸引不了听众的。这类轻松、优雅的小品，在艺术家演奏下是那么生气盎然，色彩缤纷，使人们为它那细致的音响层次和富于表情的演奏而忘却了它那比较轻的音乐内容。

然而，如果没有实践的证实，一切格言都是空话。不要局限于只阅读我所写的有关色调变化及其在小提琴演奏艺术中的极端重要的论述，同时从中得出一些结论来付诸实用。小提琴家像其他艺术家一样，最好是在实践中学习。在学习小提琴上，如果良好的愿望没有实现，则将导致贻误和拖沓，从而产生自满的倾向。在小提琴上研究色调变化吧！倾听自己的演奏！用各种不同的方法演奏一个乐句或一连串的经过句，以各种表情变化，改变重心，时而轻声，时而大声，直到找到自然的解释，使这些演奏因素聚集起来，形成我们认为色调变化已经融汇到表情协调的整体中去。当你受别人的表情记号所指引的同时，要依靠自己的音乐本能来体会！

不论是作曲或演奏，真正的音乐灵感、音乐创作的冲动都是很生动的。它是天赋的创造性影响，体现在感情上、理性上、精神上的自然才智。它是以声音的艺术这种形式来表现对美的追求。而真正的灵感——一个巴赫或贝多芬的灵感——追溯到大自然造物主，用一位伟大的作家的话来说，大自然是“上帝的艺术”。这种灵感在我们尚未使之发出声音而赋予生命之前，是潜藏在乐谱的扉页之中的。对一首莫扎特、贝多芬或勃拉姆斯的小提琴奏鸣曲的每一次真正艺术性的演奏，就是一个新的奇迹。这种演奏用活跃、动人、恳切的音响，唤起了蕴藏在对外行来说是毫无意义的一串黑色音符之中的美妙。每次这种作品的再生，它的灵感每次都能令人悦耳和扣人心弦，这是演奏者的任务，通过琴弓——像魔术家的魔杖一样，赋予作品以灵魂。这个灵魂就是演奏解释，而演奏解释就是将个性母体中各种组成因素最终和完美地融汇成的色调变化手法。

分　句　法

从音乐的意义来看，任何一首乐曲都是由有规律的节奏、旋律与和声所组成。小提琴乐曲的分句法，就是根据它们的旋律、节奏以及它们之间的相互关系而赋予乐句以足够的鲜明性、必要的表情变化的艺术，不论它是主题、发展或是其他变化了的形式。在小提琴上的乐句，事实上就是旋律句。它可能是二、四、六、八小节或更长一些；是作曲家为表达他的思想和情绪而组成的连贯的句子。

小提琴家要始终牢记，个别的乐句，和书本中的文句一样，仅仅是完整旋律线中的一个部分，它的重要性只是它在整个旋律线中占有恰当的重要地位。装饰的或从属的乐句应该在演奏中退居次要地位，不论在音响上或表情上都不应将它们提高到和主要乐句同等的地位。善于处理这种从属关系乃是一切分句法的首要原则。在新练一首作品时，对作品全貌的了解是绝对必需的；在试图作最后的演奏解释之前，对它的一般结构和乐句之间的关系，要有一个清楚的概念。

一些小提琴家的演奏陷于平淡乏味，最主要的是因为缺少正确的分句法。看来，他们满足于演奏乐谱上写下的音符，而显然地不理解，旋律要比发出一长串连续的声音有更多的内容。所有的音乐作品都有它的结构基础骨架。旋律不是一串音符的罗列，它是由一些旋律个体细致而和谐地组成；旋律个体既是独立的但又是互相联系的，是通过各种节奏和感情变化来体现。甚至那些不按古典对称法则的现代的短旋律乐句，也因其音乐的内在规律而显得恰当的分句法有更大的必要了。

至于说到演奏上的分句法，从技术的角度看，主要是根据艺术感觉而安排的正确的弓法和指法。分句法可以恰当地称为色调变化的一个特殊的运用，因为广义地说，分句法是音响的层次变化加上节奏的顿挫；这些，作为一个整体应用到作品中去就构成所谓"正确的演奏解释"。分句法始终是因人而异的；虽然存在着对分句法各种矛盾的体系，实际上它是没有确定不变的法则，它完全取决于演奏者的乐感和诗意感。雄辩的演说家从来就不是依靠精心推敲的修辞法则来感染听众的。如果他理解并感受到所要讲的内容，很自然地就能找到最恰当和明确的语言，将有份量的语句突出地表达出来。

同样，对小提琴家来说，分句法不应该是带节奏的发声法，分句法必须以他本人的音乐趣味、素养和平衡感来做指导。在演奏同一个乐段时，两个艺术家决不会用完全一样的分句法；它们之间可能是相似的，但总会有微妙的差别，细小的变化。这些差别是因为每个人的气质、感受力不同，也不能忘记各自的智力、技巧和天赋的差异。

然而，年轻的小提琴家怎样来辨别他的演奏分句法的好坏呢？他只能以敏感的听众对于他演奏实际效果的反应来判断，因为这是赖以作出决定的唯一的办法。我经常对我的学生们说："听听你的分句法！让你的本能、良好的音乐感和对分句法的自我反应来判断你的分句法是否正确"。正确的分句法是真正艺术性的标志之一，只有那些具有真正良好的分句法并从而充分显示

了他们天赋能力的小提琴家，才能加入艺术家的行列。

说到头来，所有真正精彩的分句法，当然取决于完善的演奏技术。不论学生有多么好的音乐本能和平衡感，不正确的弓法和指法很显然地将破坏了对平顺和有说服力的分句法至关重要的连贯性，其结果是歪曲了作者的思想和意图。没有技术能力，既使是最大的演奏天赋也将在实践中失败。

分句法，像小提琴演奏艺术中其他与美学更有关联的部分一样，是那些无法制定细致的教学方案的方面之一；几乎不可能对分句法提出明确的建议，它只能用乐器来示范而不能靠描述。再加上小提琴家在演奏时的情绪和心情的影响，很少能将一个乐句每次都演奏得一模一样。

每个学生所必须记住的要点是；良好的分句法之先决条件，是从艺术上建立起为将来攀登高峰的音乐素养。如果能记住这一点，依靠个人自然的音乐本能、高尚的情趣和分寸感，他就不会走错路。

第十一章　风　　格

彪丰①曾经说过："风格即其人"（Le styleest l'homme même）。我认为从文学上来说，风格就是作者本人，那么在音乐方面，它指的当然是音乐家本人了。事实上，能称得上是音乐家的人，谁不具有表现音乐风格的本能呢？如果把所有作曲家的各种不同类型的乐曲都演奏得一模一样，那叫什么小提琴家呢？在戏剧艺术领域里，风格基本上体现为朗诵的因素。音乐同样要求朗诵——表演，它是以对一首作品的性格的透彻理解和掌握为基础的。作曲家写下的所有的音符和标记，唯一的目的就是尽可能使之体现作品应有的性格特征。不论它是抒情的或戏剧性的、英雄式的或热情的、愉快的或无忧无虑的，要恰当地表达出来，就要求用强调的、有力量的或是纤柔的、细致的各种不同的演奏手法。

要自己理解，并使别人也理解——这是演奏艺术家所追求的目的。爱好音乐的听众，总的来说是很敏感的，如果使艺术的美能得到理解，听众是会被优秀的艺术所感动的。

大量举行的音乐节和音乐会可以证明这个事实。不论音乐节的听众如何地多样，由于绝大部分演出的节目都是具有极高的艺术价值，伟大的艺术家们完全正确地（目前基本上是）演奏一首贝多芬或巴赫的作品，群众对它的美的反应，甚至比那些对作品有了固定见解并确信自己的想法是唯一真实和正确的所谓音乐鉴尝家或专业音乐家们更为真诚和乐于接受。演奏者如在演奏中对

① 彪丰（George Buffon，1707-1788）法国自然科学家。

一首古代或现代作品，能将作曲家赋予的色彩和真实的性格体现出来，那末他就达到了艺术上的最高成就。再者，如果能将作者的意图和个人的气质融为一体，对作品和乐句的美有反应的话，无疑，他就具备了演奏这个作品而使人们感动的能力。一个技术完善和具有特殊“磁力”从而产生不可抗拒和令人信服的魅力的小提琴家，是能够以迷人的力量激发最广大的听众的，正如希伯来的先知和雕塑艺术大师们、古往今来的伟大诗人们、各时代的宣传鼓动家们那样，一句话，正如其活动都是为了广大群众的其他艺术家一样。

风格之于音乐，和其他艺术一样，是表达各自固有和独特的艺术的恰如其分的方式或方法。“风格”一词，在论及文学和音乐时广为应用，但经常用得很随便。古罗马人用一个叫斯梯勒斯（stilus）的一种木质、金属或象牙的工具，把自己的思想刻在一块小蜡板上。当他们说倒转“斯梯勒斯”，意思是指要修改所写过的东西，用“斯梯勒斯”的钝端揩拭掉尖端所刻的字。在音乐领域，小提琴家用钝端来倒转“斯梯勒斯”，就是有见识地自我批评地纠正自己的演奏；当他意识到确能改进的话，是会充满信心的。在古代，人们用“斯梯勒斯”以个人独特的方式写下的东西，清楚地反映了他的气质和性格。小提琴家演奏以表达自己的个性，是以对音乐作品的每一次解释直到拿起乐器或手指落到弦上的方式来体现。正如人们看到古罗马作家用“斯梯勒斯”刻在蜡板上的一行行文字一样，从中可以看到笔者的气质和鲜明性格。小提琴家则靠他的音乐“斯梯勒斯”，即琴弓和在弦上运弓来体现。这就是彪丰的“风格即其人”在音乐上的真正涵义。

我曾提到过，小提琴家如若要掌握听众，就必须具有个人的“吸引力”；我始终认为这和基于个人的力量或魅力所表现的个人品格，是小提琴演奏各种风格的真正基础。没有一种由一位大师演奏一首特定的作品的确定不移的方法，因为不存在用以评价一首小提琴艺术作品的绝对标准。在一个时期受到狂热推崇的某

种演奏的典型，也许到另一个时期会被完全推翻。在我们生活的时代，一般的审美观和感情，我们当代对音乐风格上真正可以接受的东西的感受，才是评价艺术家的演奏解释的唯一标准。小提琴能够满足我们的审美观（因为不存在对美的绝对标准）；使我们感动、信服，使我们感到它揭示的真正的美，那末这种演奏解释是真实的，它的风格是完美的。当代伟大的小提琴家能激发我们心弦的共鸣，塔蒂尼同样使他当时的听众感动，他们各自的风格、演奏解释是符合于各自同时代人的审美要求的。不可能对这些艺术家们的演奏作充分的比较，无疑地，没有一个曾亲耳听过，从而能描述塔蒂尼演奏的人还活着。然而，他的演奏不论是多么精彩（按广泛流传的说法，他把灵魂出卖给魔鬼，从而成为世界上最伟大的小提琴家），如果塔蒂尼本人今天在独奏会中出现，能否得到二十世纪的听众的赞赏还是个问题。不同时代的美学概念、音乐概念和评价的悬隔是如此地巨大，是不容易逾越的。不论塔蒂尼或是他的学生纳尔迪尼①，或是维奥蒂（据说他像一个以赫尔克里士②的手臂用棉造的弓子在琴弦上运行那样），都具有被当时音乐爱好者从美学观的角度所认可的个人独特风格。在缺乏某种绝对标准的情况下，我们只能用这种方法来对待过去，正如我们采取我们时代的审美观来判断当代的艺术家一样地适当。

但是，我一向认为不能用历史发展的角度来研究音乐风格，风格的标准是美而不是传统。在十八世纪可能是美的风格，到二十世纪就不尽然了。我对广泛运用的陈旧之词“传统”并不尊重。如果对传统尊重到追本逐末的地步，那末我们就应仍然生活在石器时代，按先辈的一切来行事。音乐的传统，正如其他领域的传统一样，是进步的反面，是一个扼杀活的灵魂的词。一个世纪中的真理，将因情况不同而在另一个世纪中有所改变，因为真理是发展的。一个时期的美学真理（一代人的演奏真理），在另

① 纳尔迪尼（Pietro Nardini，1722-1793）意大利小提琴家。
② 赫尔克里士（Hercules）希腊神话中的主神宙斯之子，大力神。

一个时期就可能成为谬误的教条。因为每个时代都树立了自己的标准，形成了自己的判断。毫无疑义，广义而言，塔蒂尼具备了他那个时代最能真实表达的小提琴演奏的美和最优秀的风格。假如今天他能为我们演奏，不论他的艺术、他的演奏解释、他的风格使我们感到是美好的话，那末，即使经过约三百年后的今天也还是美好的。但是，虽然在他那个时代曾经认为是美好的一些东西，我们现在也可能会认为是糟粕而不被接受。

事实上，传统是用过去时代僵死了的形式主义来压抑现时代的活的精神。因为有关古老的古典作品的演奏解释——速度、色彩、表情等固定不变的概念，随着曾赋予这些作品以活的意义的个人的消失而变成形式主义的东西了！现代的小提琴家和过去的一样有他们独特的个性，就让他们忠实地感到该怎样做，并为我们大家理解地来演奏，以揭示作品的美。让他们表现自己吧！不要用已经失去意义的教条去束缚他们。不要用从过去时代所继承下来的陈规来妨碍一个艺术家最宝贵的品质——他的风格。美我们是要的，而传统可以摈弃。如果一位小提琴家的音乐本能、自由意志被“这个作品必须如此这般地演奏，因为二百年前某人是这样演奏的”这样的格言所困惑，他又何从在学习一首古代的作品时能理解到它的意义呢？我只承认一种传统，即作为艺术家的职责，要深入理解作品的精神，并给我们揭示出作者的意图来。

我们所感兴趣的是作曲家的音乐使命、灵感的实质和音乐的灵魂。我们说，虽然目前找不到两个伟大艺术家是用完全一样的方法在听众面前演奏巴赫的《恰空舞曲》的。但即使在不同的时间，听其中的任何一个演奏，我们仍然会感到它们都表达了巴赫音乐的真正的本质。那末，我们还能要求什么呢？难道我们否认我们所听到并为之感动的他们演奏的美，只是因为像一个从来没有听过斯波尔演奏的人，仅从悉心收集到的一些统计资料所建立起来的所谓“传统”处理，就认为斯波尔的处理既是“传统”的，因而是唯一生动的吗？

如果艺术家完全深入到他所演奏的作品的精神实质，而他的演奏从精神上被我们所理解，从琴弦上发出的声音使我们感到真实、美好而有诗意，那末就意味着他的演奏是正确的，我们就别无他求了。一个艺术家具备了这个条件，就解决了音乐风格的问题了！

音乐上的风格，不能与建筑上的风格等同，虽然后者曾被称为"静止的音乐"。建筑上风格的涵义，是指不同国家不同时代各种不同类型的建筑艺术的准确限界及其相互区别。在二十世纪，我们还在建造古希腊伊奥尼亚风格的、埃及风格的、哥特风格的、法国文艺复兴时代风格的建筑物。但音乐和音乐演奏解释的风格，并非由一系列严格的体系所构成。我认为，无论各自的演奏解释可能有多么不同，只有一种风格，是为当代所理解和欣赏的，即演奏者所表达恰当的、唯一的音乐的美。任何一个小提琴家都不能说："我将以科列里①风格、罗德风格、帕加尼尼风格来演奏这个作品"。这些小提琴家，每个人都促成了他们各自的时代的风格，他们独特的演奏方式和方法都已成为过去而不再被我们所知。在这种情况下，现在我们所理解的关于风格的概念，只是它能用作可鲜明地揭示音乐的真实性和美而已。

雕塑艺术与音乐不同，它具有实际上永恒性的优点。巴黎圣母院今天的外貌，和在1240年初建时一样。在祭典奉献时所唱的音乐，甚至是可以从博物馆或图书馆收藏的手稿中找到，但问题是关于他们的演唱解释却什么也说不上来。许多个世纪以来，狮身人面像使拉梅塞斯②的凯旋颂赞得以存活，君士坦丁堡的圣索菲亚大教堂在外表上仍然和君士坦丁大帝建立时的外貌一样；而有丰富而完整体系的拜占庭音乐却只见到古抄本的残片以供音乐考古学家们竭尽全力去翻译和收集。音乐是一种描绘性艺术，虽则可以经常重现，它的画面是转瞬即逝的；作为多世纪来

---

① 科列里（Arcangelo Corelli，1653-1713）意大利小提琴家。

② 拉梅塞斯(Rameses)古埃及几代君主的名字，这里可能指的是最著名的拉梅塞斯二世（1298-1232B.C.）。

已经存在的艺术，它只是在瞬间的表现中存在。因此，音乐表演风格，是不能以造型艺术的固定公式而具体化，而是由时代本身多种独特的被认可的具体音乐表演所组成，正是这种独特的因素，使音乐风格成为生动的而非静止的。

乐器的性能、生理上和音乐上独特的个人天赋、才能和气质，迫使一个小提琴家以个人独特的方式来表达美感。难道爱尔曼演奏柴科夫斯基协奏曲和海斐茨演奏的风格一样吗？他怎么做得到呢？每一个小提琴家都有独特的个性，他的任何一次演奏都不会雷同——每个人在演奏同一作品时，都能表现最丰富多彩的技术和音乐效果，而可以用完全不同的手法来演奏。

监于由迥然不同的人物为小提琴创作了多种多样的作品，例如巴赫、莫扎特、贝多芬、门德尔松的协奏曲等，难道所有这些作品，不都是个性独特而正确无误地反映了它们的作者吗？巴赫总是以管风琴为依据来考虑音乐的复调大师；莫扎特是快乐的、亲切的、永远充满热情；贝多芬则胸怀寰宇；门德尔松是音乐或生活中无可指责的绅士。这些大师们各不相似，必须根据他们各自的方式来演奏他们的作品。怎么可能用同样的模式去演奏它们呢？要知道，只有一点他们是共同的——他们的伟大。

在作品的解释者身上，也不能不存在同样巨大的差别——思想类型、品质、演奏方式、方法的完全不同。对贝多芬协奏曲的演奏解释，与其是一种学究式的、墨守“传统”的、认真而缺乏想像因而是毫无美感的演奏，我宁愿要那种热烈的、感情充沛的、不按任何传统然而是全神贯注、竭尽全力来领悟作者意图的演奏。这可能有夸张和强调过分之弊，但这种表演是有生命力的、是倾吐心声的。我想贝多芬一定会选中这种演奏解释的。

我承认有历史风格、传统风格这种东西的存在，正如博物馆里有盔甲、有定时的宗教仪式一样。我并非不尊重那些有实用目的从而丰富了音乐史的那些音乐传统。然而，风格是时代的产物，它变化着，但并不发展（作为一个小提琴家，我只谈小提琴演奏），从发展的概念来说，它是延续性的。它怎么发展呢？事

实上风格是各个不同时代在演奏上最理想的时代结晶，它是符合于各个时代的精神和乐感的要求的。它蕴藏在时代作品的本身之中。无疑，它甚至还受到乐器制作的影响。一般地说，高弧度的小提琴，例如斯坦纳①型的较易于发音，较扁平的克里蒙纳②型的小提琴有更大的传送力和适应性，它对演奏者细微的音色变化更敏感。很可能，克里蒙纳型小提琴更大的演奏上的可能性对小提琴作品给与有益的影响。但这仅仅是附带性的，古典大师们的作品和他们的演奏，在更大程度上决定了他们的时代风格。

不同时代有不同的音乐，不同的音乐有不同的风格。当然我们不会演奏巴赫和演奏柴科夫斯基一个样；但事实上并非由于传统的教导才需要用独特的方法来演奏巴赫。音乐的本能就足够说明问题了。我们独特地去演奏巴赫，是因为他的音乐本身使我们去遵守某种审美法则、某些表现手法来演奏他的奏鸣曲或协奏曲。但我仍然坚持认为，任何传统感情决不是——至少不应该是——它的原因；因为巴赫的作品，以其宏大和庄严、精神的魅力而远远超越了历史风格的范畴。我们演奏或试图去演奏它们，正如巴赫的音乐所应该那样来演奏一样，要虔诚地、像圣洁美的祭典一样，竭尽全力来表达它所表现的独特性。很可能没有任何当代杰出的小提琴家演奏巴赫的奏鸣曲，会和巴赫同时代的小提琴家所演奏的一个样；但即使由于时代变迁而失去了巴赫时代的演奏精神这个事实，我们能够演奏巴赫奏鸣曲比当时演奏得更好。巴赫的音乐精神超越了时代狭窄的局限，当代的艺术家如能真正掌握这种精神来这样演奏巴赫，不是以1720年的而是按当代的演奏精神来演奏，因而就会演奏得更好。

正是那个时代（十八世纪），那些“传统”的盲目崇拜者，虔诚地膜拜那种保留下来的、被他们认为是既成事实的贫乏精神。奥利维特神甫首创的说法：“创立自己的风格”，直接反对

---

① 斯坦纳（Stainer，1621-1683）德国著名小提琴制作者。

② 克里蒙纳（Cremona）意大利一城镇，以意大利名琴的制作地而著名。

风格是传统的产物这一概念。他是从文学的角度来说的，但却应用到音乐上来了。小提琴家必须创立自己的风格，他的风格必须或多或少地反映他自己独特的个性。传统乃是试图将别人的个性强加给自己。伏尔泰①——他决不是先辈遗产不可侵犯的理论的拥护者——声言："风格给平凡以特征，给弱者以力量，给简朴以宏大"。音乐风格就其真正涵义来说，是非常重要的。就在十八世纪，这些用以解释风格的敏锐的思想，和我们今天一样，认为那些学究们所祈求的所谓演奏解释的传统，是随着时代的消逝而失去了生命力。我们现在所称为的这些传统，无疑地在那个时代——十八世纪，是代表着一种革新，它很可能是遭到对十六、十七世纪古典优秀传统的拥护者的竭力反对的。

我们是否怀疑，当塔蒂尼将他发现的关于弓法理论付诸实施——这标志着比过去用法有进步，用他的双音、颤音及其他新奇的小提琴效果使听众为之倾倒时，某些老保守者却在大谈像马西米里安诺·涅里②和托马索·维塔利③等更古老的（因而当然是更好的）作曲家们所"确立的传统"。

如果在1550年以前就有小提琴和小提琴演奏者的话（这是十分可疑的），那末将轮到继承他们的后一辈人会被告知传统要比个人发展更有价值了。

我深信，过分偏执地对待风格问题，将妨碍有独特个性的演奏者最充分和最自由地去表现。不要考虑风格，而要考虑以最动人、最有魅力的方式，以最丰富的色调变化最真挚地去表达音乐的精神实质，这样就有了你的风格。在演奏中用以表达音乐的方法（当然包括技术），仅仅是风格的一部分；色彩、热情、感情、气质、直觉、情绪细致变化的敏感性、喜好以及上千种其他因素结合起来，形成一种现代的风格，它理所当然地足以正确处

---

① 伏尔泰（Voltaire, 1694-1778）原名François Marie Arouet，著名法国作家。

② 马西米里安诺·涅里（Massimiliano Neri）十七世纪意大利管风琴家。

③ 托马索·维塔利（Tommaso Vitali, 1644-1692）意大利小提琴家。

理构成小提琴文献的丰富多样的古今典范保留曲目。

学生所学到的某种技术诀窍和独特方法——也许是模仿某个著名的技巧大师或教师的弓法、表情和处理方式——这样照搬过来，并不意味着这时他就真正演奏得和大师们一样了。模仿可以说是一种最诚心的阿谀方式——学生这种对某个大师的谄媚，就是等于牺牲了自己的个性发展。这种穴鸟式的守旧方法，随着时间的增延，将成为第二个性，但它仍将是保守主义的。对生来具备成为小提琴家条件的人来说，这种模仿的保守主义并不需要，而应是他风格素养的组成部分（指第二个性——译注）。

我已经说过，小提琴家必须深入作品的精神，但不要在观察了较优秀的同行后，借用他的外衣，骗取技术上和表现上的片断而来装扮自己。对一首伟大的作品（甚至是一首小曲）的演奏解释必须要有近乎虔诚的精神。为了艺术的最高荣誉，我们将竭尽自己之所能，而不是盗用他人的成果。作品的精神和演奏家的精神交流必须是直接的，决不应是企图借助他人的手法来表现而使之复杂化。

忘掉传统。排除那种认为演奏某一作品和某人演奏得一样的想法。不要考虑风格！要全心全意、朴素而忠实地使你的演奏有生气，按照你理解的作曲家的意图来表现。要有虔诚和献身的精神。说到底，一个真正的艺术家，当他首次练习一首小提琴典范作品，并首次演出它，有点像是参加基督教圣礼的性质。礼拜者正被授予一份新的音乐的美——这是神圣的。他必须像回教徒那样，当他进入真主的圣殿时，在寺院前脱下他的拖鞋；而他还必须记住，在寺院前脱下的，是他这个回教徒自己的拖鞋，而不是别人的。

我从事教学多年，我的学生们要表现他们自己的个性而不是试图表现我。我以能坚持这个伟大的原则而感到自豪。爱尔曼、秦巴利斯特、海斐茨、塞德尔、凯塞琳·帕尔罗、埃地·布朗、马克斯·罗生、台尔玛·吉汶(Thelma Given)、鲁特·雷(Ruth Ray)、米斯科尔·皮阿斯特罗——难道他们不都是明显地各不相同吗？

他们中的每一个人，作为一个演奏家，不都有各自强烈的个性和独特的风格吗？我从来不试图以我个人狭隘的美学观点来模铸我的学生，而是以广阔的一般趣味原则去教他们，从而发展他们独特的风格。关于演奏解释，我总是鼓励他们自己去寻找，只要不是违反艺术的美学原则，我总是允许他们有充分的自由去做。

在这一章的开始，我已指出：小提琴演奏的风格和所有的音乐一样，其实质是宣叙性的，是寓意于所演奏作品的戏剧性的真实或抒情性的感情表达的。这个实质，仍然不外乎是出于演奏者自己内心的理解，通过琴弦和琴弓来赋予美以生命力，赋予灵感以光辉，使听众感受到蕴藏在静止的乐谱中的魅力。

我再重复一次，要自己理解，并让别人也理解——这些话总结了关于风格的目的及其结果。小提琴家的演奏，像是黑暗中的明灯，让他的听众感受到他自身感受到的美；这样，他就完成了风格的最后一课，因为就其真正涵义而言，风格并非传统的产物，它源出于个性，它不被迂腐的形式主义所拦截，由自身的美而纯洁地奔流不息。

第十二章　神经状态与小提琴演奏

上面已经谈到造成完全适应于正确地、很好地学奏小提琴的器官的多种其它的条件(包括生理上的和心理上的条件)，我不得不提醒一下，对年轻学生，甚至对在音乐舞台上的大演奏家来说，神经和神经状态所起的重大作用，它将影响到他们的演奏活动。神经状态不理想，往往将阻碍他成为技术能手的不可逾越的障碍，这就是小提琴家神经状态之所以重要的事实。

以我的看法，有了被称为“怯台”的那种神经紧张状态的人，不论用催眠术或药物都是无法治好的(甚至是暂时的抑制)。有些人在出台前几个小时就不由自主地紧张起来；这种情况多半产生在比较年轻的艺术家身上，他们在不知不觉中受害。这种病症发作的顶点表现各有不同。有时，这样的演奏家最后出现在听众面前，不适当地加快演奏速度；有些人则相反，在演奏一首协奏曲、奏鸣曲的某个乐章或任何其他一首作品时，发现他们好像拉不下去似的。还有一些人，甚至因受到这种紧张情绪的影响而将速度颠倒了过来，明显地把一些乐章演奏得比应有的速度快些或慢些，这就破坏了期待着欣赏某些心爱的曲目的听众的情绪。如果某个年轻的学生希望在音乐会上学习那首作品如何演奏的话，他只能无所适从地面对两种不同的处理方法而茫然离去。

我记得汉斯·冯·彪洛①在出台之前，经常激动地搓着双手，这时如果有人问他一个不相干的问题，冯·彪洛要么是厉声斥责，要么干脆背转身来，一言不发，并继续搓着他的双手。安

① 汉斯·冯·彪洛 (Hans von Bülow，1830—1894) 德国钢琴家、指挥家。

东·鲁宾什坦在出台之前总是在房间里来回走动，像关在笼子里的狮子那样。说来奇怪，由于他面部表情和披散着的满头鬃毛似的头发，真是活像一头狮子。在这个时候，他和冯·彪洛一样是无法接近的，只是没有像后者那种尖刻和讨厌的样子。有一天晚上在彼得堡，他将演奏自己的一首协奏曲——好像是降E大调第五协奏曲。我为他伴奏，当时我是鲁宾什坦所创建的俄罗斯音乐协会交响音乐会的指挥。在彩排时（是公开的，因而大厅里挤满了人），他的神经是如此地紧张，以致弹错了，并且弹得结结巴巴。排练过后，由于人太多使我无法和他交谈。在音乐会那天晚上演出前，为了弄清他是否会有意改动或是在他那独奏部分出错，我就拿着总谱去和他商量。鲁宾什坦没有中断他那激动的来回踱步，抓住我的手臂，合上了总谱对我说："我知道得不如你的多，但我们俩都是音乐家，不论出现什么情况，我们都能奏到一起去的"。果然，那天晚上他演奏得非常出色。

那些有幸听到他在密友圈子里演奏的人，才能真正对他巨人般的天才作出充分适当的评价。在这种场合中，他充分展示出宏伟的构思，完全沉溺于神圣的灵感之中，忘掉了自己和其他的人，像是从来没有别人演奏过似的。

约阿希姆出台也是极端紧张的。他自己告诉我当他首次在巴黎音乐学院音乐会（Concerts du Conservatoire，当时欧洲最著名的交响音乐会，最著名的艺术家都以参加其义务演出为荣）演奏被称为他的拿手好戏并经常演出的贝多芬协奏曲的时候，这位伟大的约阿希姆是如此地紧张，用他自己的话来说，完全失去了控制自己的能力，达到了连拉完了第一乐章都不知道的程度；直到听众鼓掌，才使他恢复过来，在第二乐章"小广板"开始演奏时才定下心来。有一次，我有机会见到约阿希姆在为数极少的到彼得堡访问时，因神经紧张到极点而痛苦万分。他也是演奏上面提到过的贝多芬协奏曲，我指挥乐队伴奏。开始时，我感到他的运弓就很不平稳，当进行到第一乐章他自己写的华彩乐段结尾最后的长持续颤音时，他的弓子抖颤得几乎拉不下去；因此我不等

他拉完最后的回旋音就招呼乐队把主三和弦奏出来。直到今天，我还欣慰地回忆当时他投给我那满意的一瞥。

至于我自己，从青年时直到最后的公开演奏，一直是很紧张的。在独奏会的第一首乐曲或用乐队伴奏的协奏曲的第一乐章演奏完之前，这种紧张情绪还摆脱不了。

目前，年轻一代的技巧能手看来比较能适应这种斗争。米沙·爱尔曼在十四岁去柏林初演时，以不平凡的经历开始了他的事业。在独奏会的前夕，很不幸他睡在一间由木炭炉取暖的旅店的房间里，他和他的父亲都几乎被煤气所窒息。半夜里，父亲醒过来，昏昏沉沉地还有足够力气去打开窗户，父子这才免于遭难。几个小时之后，这位身体不适、几乎站立不稳的年轻小提琴家作了初次登台演出。这就是他作为技巧能手的生涯的开始。

雅沙·海斐茨从洛杉矶坐飞机到圣地亚哥作首次演出，在音乐会前三个小时到达，使得到火车站去接他的演出经理大为震惊。

托沙·塞德尔曾亲口对我说，他在出台前感到完全心平气和。

从年轻一代的技巧能手的情况来判断，小提琴家在神经系统方面似乎看到了某种变化。他们之中是否有下意识的神经紧张的情况呢？不过，我所举出的例子决不是罕见的现象。埃迪·布朗同样仅仅是听说过有“怯台”这个词儿。而秦巴利斯特告诉我，在出台前他是非常激动的。是否因为他们年轻？这些幸运儿将来会不会也被迫受到自然的神经紧张的影响呢？

第十三章　过去和现代的小提琴保留曲目

在最近四、五十年间，小提琴演奏家的保留曲目有了显著的发展。我认为这是以这个时期所创作和演出的各种质量高的作品为标志的。在所有文明的国度里，大交响乐团、合唱团、室内乐团以及其他机构和学会所举办的普及音乐会，为广大群众提供了聆听优秀音乐的机会。由于逐步地熟悉了优秀的音乐而受到更广泛的欣赏，提高了欣赏趣味的水平；到目前，音乐爱好者对古代大师们有限的曲目不再感到满足了。没有一种只有表面价值（只为突出个别小提琴家可疑的技巧而没有真正价值）的曲目是为受过优秀音乐训练的现代听众的耳朵所热情接受的。

“乐曲为技巧能手而存在”这句箴言已被推翻，而“技巧能手因乐曲而存在”则成为晚近真正艺术家的信条。不过，在当时的争议中，也有部分实际情况；帕加尼尼和他同时代人，还有后来仿效他们的技巧能手们经常是自己动手为自己演出的音乐会创作曲目，意图迎合那些多少修养不高的群众的欣赏趣味。这些作品是抱有炫耀个别技巧能手的技术的目的，只要这些作品能保证得到个人极大的成功，音乐内容方面就被忽视了。

例如帕加尼尼，虽然他的作品构思新颖、雅致，和声丰满，手法多样，但几乎纯属为了小提琴效果的目的。他的作品巧妙地、最有利地为了表现他惊人的泛音、双泛音、宽音域的双音经过句、G弦上的控制、击弓和左手拨弦的密切结合和他的几乎难以置信的小提琴绝技而作。为此，他广泛运用变奏曲的形式。帕加尼尼的变奏曲《主祐吾王》（God Sare the king），根据《灰姑娘》（Cenerantola）的《不太悲伤》（Non piu mesta）变奏

曲《La ci darem la meno》变奏曲和著名的《威尼斯狂欢节》(Carneval de Venice)说明他对较简单作品加工的方法。作为一种惯例，他从一个宣叙调开始，继而陈述主题，然后是给他充分机会来炫耀他的技巧和绝招的变奏。我这样讲不是对他的《24首随想曲》那样的作品抱有偏见。这个作品，李斯特和勃拉姆斯曾经把其中一部分改编为钢琴曲；这些将仍然是帕加尼尼创作天才的里程碑。

但炫耀技巧本身是维持不久的，以辉煌技术取胜为目的的炫技作品，很快就会被那些更具有真正音乐内容的作品所替代。斯波尔、维雨当、厄恩斯特、维尼亚夫斯基创立了新的更高的标准。斯波尔具有真正的旋律天才，他的小提琴作品比其他作品更具有符合于他的古典乐思的本质的正规的发展条件；他以真正优秀的作品丰富了小提琴保留曲目。在这些作品中，他的第八协奏曲——著名的"歌唱场景"无疑是他最好的作品。每个真正的小提琴家必须学习它，因为其中的技术总是从属于乐思；而且他对乐器的处理是完全抒情性的，这同样适应于斯波尔的其他协奏曲。例如，斯波尔《柔板》(Adagio)的充满生气的旋律性质，令人赞叹。要正确演奏斯波尔的作品，小提琴家必须全力以赴地去揭示其作品的精神实质，并不惜用这些作品所要求的宏大广阔的音响来演奏。斯波尔的奏鸣曲，实质是他为小提琴与钢琴或竖琴而写的《双重协奏曲》(Duo Concertants)，在技巧上与协奏曲有同样水平，构思极为优美，并很闻名。

维雨当的协奏曲——特别是那首美妙的a小调——和他的辉煌雄壮的作品都是富有精美乐思的，同时基本上又是炫技的音乐。我没有看到有鉴赏力的小提琴家会在自己的保留曲目中不把这些作品包括进去。除了带有辉煌性质的艰难的经过句外，维雨当的这些作品都交织着很多亲切可爱的旋律，在乐器上美妙地歌唱，不论在主题及其发展上都富有特色。至于维尼亚夫斯基，他的《传奇曲》、《浮士德幻想曲》，还有他的《哀愁的柔板》，都带有许多八度的乐句，这些都是由于同样的理由而非常闻名。

他的两首协奏曲，特别是d小调那一首，主题独特，写得精彩而富于演奏效果。

厄恩斯特也为技巧能手而写作。然而，和维尼亚夫斯基、维雨当一样，远不只是为了技巧才推荐他的作品。没有那个小提琴家会忽视他那富于表情的《悲歌》和他所改编的难度极大的舒柏特的《魔王》和《奥赛罗》幻想曲。他的升f小调协奏曲，虽然也写得优美和独特，但从音乐内容来说，与某些伟大出色的小提琴协奏曲相比，很难说能占一席重要的位置。

我提到过的这些小提琴作曲家中，特别是斯波尔和维雨当，仍然占有无可争议的地位。他们的作品，由于每人都有自己的特点，今天仍可作为不同乐思和演奏学派的典范作品。

但是，大约到十九世纪中叶，在那些真正艺术大师的独奏音乐会节目中，明显地出现了一种更高尚、更艺术化的倾向。我倾向于认为这应当归功于门德尔松；在他死后则是在莱比锡的舒曼和在魏玛的李斯特。费尔迪南、达维德和约阿希姆首先在当时人们称许和认可的小提琴曲目中作了突破。

达维德复活了巴赫的无伴奏奏鸣曲（其中的一首包括著名的《恰空舞曲》），并将它们编订和出版，为现在和将来世世代代的小提琴家作出了不可估量的贡献。他还编订了十七、十八世纪伟大的意大利小提琴大师的作品而丰富了小提琴的保留曲目。达维德大概是作为当时和现代的技巧能手打开通向十七世纪的大门的唯一的人而获得人们的称赞。通过他的努力，从此大量丰富的音乐材料才得以为小提琴家充分地利用。达维德的这些贡献加上巴赫和亨德尔的一些奏鸣曲，就奠定了精选的小提琴曲目的基础。

1870-1880年间，在公众面前演出高质量乐曲的倾向极为普遍，这一原则得到广泛的认可，并为出版界特别是音乐出版界的接受和支持，因而促使像维尼亚夫斯基和萨拉萨特这样的大师——这一倾向的杰出代表——在他们的音乐会中广泛采用了更高级的小提琴作品。他们以其有极为鲜明的个性的演奏解释（我指的个

性是这个词的褒义），把包括巴赫的《恰空舞曲》和他别的作品，还有贝多芬协奏曲列入他们的节目里。他们对这些作品极富艺术性的解释为他们赢得了极大的声誉。萨拉萨特自己的一些独创的既精巧而又有演出效果的音乐会小品、他的《西班牙旋律》（Airs Espagnoles）充满着他故乡火热和浪漫的色彩，无疑是他对小提琴保留曲目所作的最大贡献。他以演出当代伟大的小提琴作品而获得更广泛的赞赏，这是他应得的最高荣誉。萨拉萨特是以最初推广普及马克斯·布鲁赫、拉罗和圣-桑协奏曲而著称。

但是随着时代的前进，技巧能手的数量逐年增加，其增长速度远比曲目为大，必须努力满足人们对有价值的作品的需求，从而产生了许多不但有真正音乐价值，而且为人们所喜爱的作品。因为它们能够发挥独奏乐器的辉煌性能和独奏家的演奏才能，一个移植和改编那些大体适合于弦乐演奏的声乐曲或器乐曲的时代开始了，许多古典和现代的大师们的作品被提供作改编之用。

这种想法本身并不是创新。李斯特是从事改编的第一人，他的钢琴改编曲是无与伦比的。他为键盘乐器创立了新型的乐曲。由于他的天才，相当数量的声乐、小提琴、管弦乐等的典范作品通过他改编为钢琴曲而更广泛地被接受。

约阿希姆适当地、继他之后维尔赫米更广泛地仿效李斯特的范例；而他们俩又被其他后人所仿效。五十多年前，我改编了舒柏特的《音乐瞬间》和鲁宾什坦的《F调旋律》；编订了帕加尼尼的《第24首随想曲》（a小调），还有其他用钢琴或其他乐器作伴奏的类似的作品。

威利·布尔迈斯特①（他也是约阿希姆的学生）在过去二十年内编订了一批从古典大师的作品中挑选出来的小提琴小品。其中一些由于它们真正的价值和显示着音乐性，已经非常流行而且广为演奏。

后来，弗里兹·克莱斯勒出版了一些古老作品的卓越的改编

① 威利·布尔迈斯特（Willy Burmeister，1869-1933）德国小提琴家。

曲，还有某些帕加尼尼作品的改编曲。继他之后，又有爱尔曼、秦巴利斯特和其他人。这样一来，典范的保留曲目——包括从贝多芬到柴科夫斯基伟大的协奏曲、巴赫的奏鸣曲和古往今来优秀作曲家的大型和重要的小提琴乐曲——得以扩大，就某种意义来说是得到了革新。一大批迷人的有趣的小品，如果原来不是小提琴乐曲，多半都因经过重新的构思而“小提琴化”，并以真正富于乐感和弦乐器的技术手法来表达而脍炙人口。

当年轻的独奏家在期待着将来成为更多的勃拉姆斯、布鲁赫、圣-桑、柴科夫斯基的时候，不应忘记利用这个新的“小品”的曲目，因为它在很多方面是值得用来磨炼人的才能的。

年轻艺术家在发展符合技术上和气质上要求的曲目时，我们应该推荐什么样的作品才能最适合他们的艺术趣味和需要呢？由于这是因人而异的，所以很难说清楚。最基本的要素之一是曲目必须内容广泛，我认为尽可能使之多样化。他们必须演奏不同作家的作品，从一个学派的作家的作品到另一个完全不同学派的作家的作品。因为一个成熟的小提琴家必须具有广阔的音乐视野，还必须熟悉各个流派，并了解所有流派的乐曲。

关于音乐会曲目的这种多方面的适应能力，也同样适用于为训练左、右手技术的练习曲的范畴。学生必须掌握各种类型的技术。在两手的生理条件允许的范围内，要培养多方面的演奏机能。

适应年轻小提琴家需要的作品范围是广阔的。他们可以演奏自己喜欢的巴赫、贝多芬和莫扎特的任何作品，又可以去熟悉舒曼、勃拉姆斯的，或甚至去探究纯炫技性的现代的曲目。要培养挑选自己曲目的正确判断力是一件困难的事，许多小提琴家的失败在于选材上缺乏判断。没有得到具备可信赖的判断力的挚友指导，年轻的小提琴家是很容易走入歧途的。如果没有这种有益的引导，很可能他们将为期太晚地痛切感到是因为这种错误而招致了严厉的批评。

学生随着年龄的增长和判断力的提高而达到一定程度的成熟

阶段（不管这是否接受了教师、同行或朋友们的忠告的结果），并已克服了年轻时的许多缺点时，他将会感到更多地需要依靠自我批评和自我分析。他会探索、研究和检验自己在音乐上和技术上的能力与局限。这样，有关曲目的全部问题将逐渐得以解决。一个小提琴家除了必须练习、熟悉并演奏那些公认的伟大作品之外，所谓保留曲目，是指每个人感受最深、表演得最好的拿手杰作，这最终是要由本人出自本能的判断来决定的。那些能最有力地倾吐个人心声的乐曲，演奏起来就最能感情真挚，最能使他们的听众感动。让他们自己去树立这个标准并付诸实施，那末，他们的保留曲目就会自然而然地形成。

在努力建立对保留曲目的个人见解时，学生不应放过任何一次聆听小提琴家演奏的机会，始终认真有意识地听他们演奏些什么，并努力研究所演奏的乐曲的实际效果。他要听伟大艺术家们的演奏，同时也要认真听一般水平的演奏，从后者他可以知道什么不应演奏和不应怎么样演奏；从前者他将学会什么是有价值的和它们的演奏解释方法。不论是那一种，他一定要牢记，并尽可能地从这些演奏者身上学到东西。然而，永远不要去模仿他们。

我为我的学生建立保留曲目时，总是走向普遍认可与个人爱好相结合的广阔道路。各种流派、不同种类中最好的、对个人性格和能力最为适合的作品，将构成一个真正的小提琴艺术家的保留曲目。

第十四章　对实用曲目的建议——我给学生演奏的曲目

我认为，为了能保持学生学习的兴趣，有经验的小提琴教师，应采用尽可能广泛和多样性质的教材，决不应只集中到某一作曲家的作品——不论他是多么重要——而忽视了其他的作曲家。

当练过克莱策的《40首练习曲》和罗德的《24首随想曲》后，年轻的小提琴手可以着手练像维奥蒂的a小调协奏曲或他的e小调协奏曲；罗德的a小调和e小调两首协奏曲也很有价值；还有克莱策的d小调和D大调协奏曲和斯波尔的d小调第二协奏曲等作品。同时，还可穿插着练习一些小品：如维雨当的《沉思》(Rêverie)、d小调的《沙龙小品》(Morceau de Salon)、《叙事曲和波洛涅兹舞曲》和不公正地被忽视了的a小调《塔兰台拉舞曲》。稍后，可练大型的《热情幻想曲》(Fantasie Appassionata)和其他一些更富于歌唱性的短小作品。

当学生练完了罗德和罗威利的练习曲，并开始练顿特的《24首随想曲》之后，可以试练较难的协奏曲：如斯波尔的第七和第八(《歌唱场景》)协奏曲，还有d小调第九和G大调第十一协奏曲。但在练习这些协奏曲的过程中，为了使学习多样化和生动活泼，应当插入其他稍容易的小曲，如维尼亚夫斯基的小品，像《传奇曲》、一些玛祖卡舞曲、两首《波洛涅兹舞曲》中的一首，例如比较容易些的A大调那一首。学生还可以着手练萨拉萨特的两卷《西班牙舞曲》(Danses Espagnoles)中的一两首，不要忘记更多地注意其中缓慢的段落。还有萨拉萨特、维尔赫米

和我改编的某一首肖邦的《夜曲》。

当学生已经熟练了罗德的《24首随想曲》和顿特的《随想曲》之后（所谓“熟练”，不是说表面地从头至尾通练，而是指严肃认真地练习，特别对其中独特而较难的几首给与重视），他就可以试试练习大型的曲目：门德尔松、贝多芬、勃拉姆斯、柴科夫斯基等人的协奏曲，同时还有巴赫的六首无伴奏小提琴奏鸣曲中的选段①、贝多芬的两首《浪漫曲》以及比较近代一些的作品。较近代的作品中，很多是值得练习的，如：克莱斯勒改编的一批古典作曲家的作品，我改编的贝多芬、舒曼和柴科夫斯基的小品；里斯的《第三组曲》、米沙·爱尔曼最近为格里格、鲁宾什坦、福列等人的作品所作的改编曲；秦巴利斯特的《东方舞曲》（Danses Orientales）和他的《古典风格组曲》(Suite dans le style ancien)；阿赫隆②的《希伯莱旋律》(Hebrew Melody)和《希伯莱摇篮曲》（Hebrew Lullaby）。

接下去就是塔蒂尼的两首奏鸣曲——一首g小调和《魔鬼的颤音》（The Devil's Trill)，和其他古典意大利大师的奏鸣曲，维雨当的升f小调第二、d小调第四、E大调第一和a小调第五协奏曲。在练习这一系列维雨当协奏曲的同时，可以穿插着练维尼亚夫斯基的d小调第二协奏曲、厄恩斯特的《奥赛罗》主题的《辉煌的幻想曲》（Fantasie brillante）和他的《匈牙利旋律》（Airs Hongrois）、维尼亚夫斯基的升f小调协奏曲、厄恩斯特的升f小调协奏曲和帕加尼尼的D大调协奏曲。

最后这一组是技术难度最大的作品，必须用一些富于歌唱性的、小提琴旋律化的作品来使之多样化：如巴赫—维尔赫米的《G弦上的咏叹调》（Air for the G String）、埃迪·布朗改编

① 关于巴赫的两首小提琴协奏曲，我从来没有在教学中使用过。我认为只有其中的两个慢板乐章在音乐上有意义，而且和它们的作者是相称的，而协奏曲的第一和第三乐章，在艺术上和技术上都不十分精彩。这当然是我个人的拙见。——原注

② 阿赫隆（Joseph Achron，1886-1943）美籍俄国小提琴家，奥厄的学生。

的亨德尔的《小广板》和亨德尔的三、四首奏鸣曲，特别是E大调、A大调和D大调那三首。我一直提到过的布洛赫和圣-桑的协奏曲、拉罗的《西班牙交响曲》（Symphonie Espagnole），无疑将作为现代技术能手的持久形象而列入每一个小提琴独奏家练习曲目之中。

这里列举的所有曲目，都是我自己练过并让我的学生们练习的作品。我并没有忽视我在别处没有提及的一些帕加尼尼的作品，我认为是很值得去练习的，因为它们有良好的演出效果。其中有我为其写过钢琴伴奏的a小调第24随想曲，还有那著名的《无穷动》，是为弓法技术而写的最难的作品之一。

当一个年轻演员真正掌握了我所指出的广泛的曲目的各个组成部分之后，他就在技术上和音乐上具有了显著的能力。此外，由于他熟悉了大量不同性质和富于音乐美感的作品，他的艺术趣味就会形成，他就能完全正确地按个人的爱好、能力来组织自己的曲目。可以扩大或缩小我所提及的曲目，或按自己的选择来互相替换。

我在彼得堡的皇家音乐学院和美国的教学中惯于使用的上面所指的练习曲和协奏曲，我并不坚持认为必须严格地按照这个顺序来进行。无庸讳言，在有关曲目方面，我的结论并不是硬性规定的法则，它们是属于参考性的，而不是绝对的。顺序的改变是无关紧要的，它们的改变是根据教师的洞察力和学生的个性来作判断的。

和一切艺术有关的问题一样，关于曲目的研究，虽然可能是基于普遍公认的法则中的某些原则而循序进行，而最终，毕竟是要由自己来决定的个人问题。直觉、本能、生理条件、智力的倾向等等终于会推翻这些法则。由于找不到比“天才”更好的词，即使有人反对，但“天才”肯定在过去并将在现在和将来继续主宰和控制着一切。

译 后 记

本书作者莱奥波尔德·奥厄（Leopold Auer, 1845~1930）是世界著名的美籍匈牙利小提琴演奏家和教授。他在继承和发展了德、奥小提琴演奏学派的成果的基础上，创造性地建立了小提琴演奏的“俄罗斯学派”。除了教学之外，他还积极从事整理、改编大量的小提琴乐曲，并为小提琴经典作品编订弓法、指法等工作，扩大和丰富了小提琴演奏和教学曲目。著有《小提琴演奏进度教程》（Graded Course of Violin Playing）共八册。晚年写下了《我的小提琴演奏教学法》（Violin Playing as I Teach It）① 和《小提琴经典作品的演奏解释》（The Interpretation of Standard Violin Repertory）等理论著作，系统地总结了他毕生从事演奏和教学的经验，培养和造就了一大批活跃于欧美及苏联各地音乐会舞台上杰出的小提琴演奏家，如雅沙·海斐茨、米沙·爱尔曼、埃弗拉姆·秦巴里斯特、纳登·米奥斯坦、埃地·布朗、托沙·席多尔、马克斯·罗生、卡塞琳·帕尔罗、台尔马·吉汶、米斯科尔·皮阿斯特罗等等。由于他毕生致力的有成效的工作，为促进小提琴演奏艺术的发展、为更高水平的现代小提琴演奏艺术的建立，作出了很大的贡献。

自奥厄的《我的小提琴演奏教学法》出版以来，半个多世纪过去了。在这期间，世界范围内的科学技术水平有了迅猛的发展，现代化的要求涉及到各个领域，也包括了对作为意识形态的组成部分的文艺的冲击。一切表演艺术必须适应时代的要求，

① 本书于1921年初版于英国。很快就有了德、法、日、俄等各种语言的译本。

这特别体现在演奏技术上的革新。从小提琴方面来说，由于现代小提琴作品，在速度、力度、音色变化各个方面的对比幅度的要求是如此地强烈，不得不迫使演奏者竭尽全力去追求更为艰深的演奏技术。以塞夫契克①为代表的技术至上的思潮应运而生，促成了无限制地一味追求速度、音量以及技术训练中的纯机械化措施等等不良倾向，导致了艺术与技术割裂或相互对立的错误观点的产生。这种现象到本世纪的五十年代最为显著。这是科学发展到了原子时代的今天，在文艺领域内，具体地反映在小提琴演奏技术上相应的客观现实。

在我国，小提琴专业的学习始于二十年代。解放前的三十年，小提琴事业发展缓慢，为数不多的小提琴专业工作者水平也不高。仅仅是在解放之后，小提琴事业才有了较迅速的发展，涌现了一批较高水平的新一代的专业小提琴演奏者，而且有了庞大的业余队伍。这样就为今后赶超世界水平奠定了有利的基础。

在我们为迅速地提高水平而参考和借鉴外国经验的时候，既要汲取其进步发展的一面，同时还得注意那种“技术至上”的不良影响，作为前车之鉴，尽量避免重蹈覆辙。从最近国内的情况看来，这种影响已经有所反映。这种思潮甚至在专业小提琴工作者中有所抬头，这是必须引起警惕的。

从技术角度来说，奥厄在这本著作中提出的一些具体手法，由于过了半个多世纪的发展，不免显得落后和陈旧。例如：运弓上的“手腕压力”、半音音阶的指法、伸指八度、和弦的奏法等已经不能适应目前的需要。但从他长期实践中所积累的演奏和教学经验总结出的某些演奏和教学原则来看，奥厄的意见还是值得借鉴的。特别是有关色调变化和风格方面的论述，他的观点不是保守的，而是发展的；在与此关联的艺术与技术的关系上，观点也是正确的，也会对我国目前的小提琴事业的发展起一定的积极作用。

---

① 塞夫契克（Ottokar Ševčik，1852-1934），捷克小提琴家、教师。

限于水平，在翻译中不够确切或甚至错误之处在所难免，希望同志们不吝赐教。

1979年4月于中央音乐学院